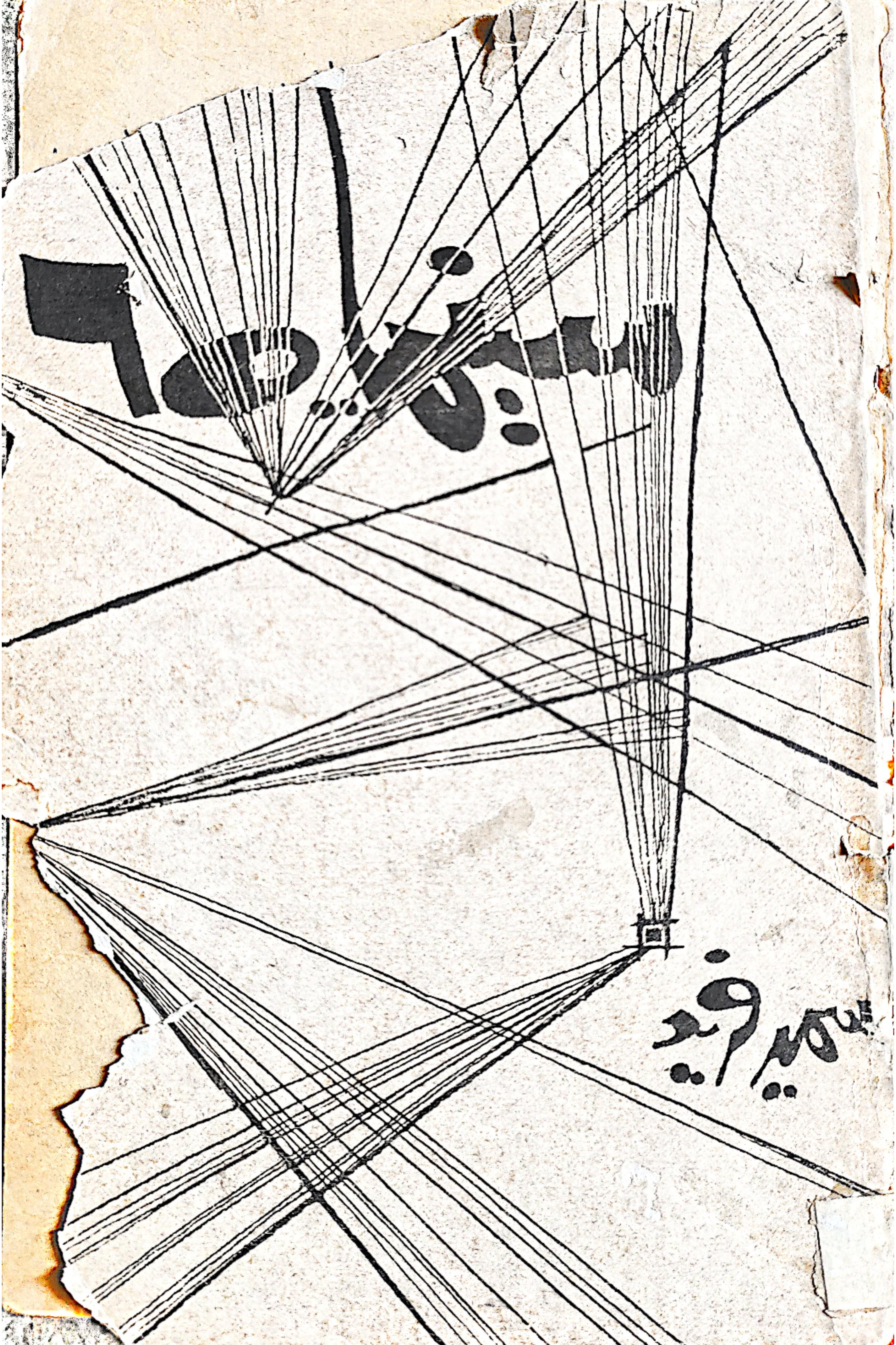

السينما ٦٥
سمير فريد

سينما ٦٥

سمير فريد

الطبعة الأولى
مارس ١٩٦٦

يصدر هذا الكتيب بعد متابعة منتظمة للعروض السينمائية استمرت طوال العام الماضي.

وهو يحتوى بين دفتيه على قليل من التعليقات التى كتبتها عن الأفلام العربية والأجنبية التى عرضت خلال ذلك العام بالاضافة إلى ما كتب خصيصاً من أجل تقديم صورة للسينما عام ١٩٦٥

وفى الذهن أن يكون هـذا الكتيب هو العدد الأول ، من كتيب سنوى يصدر فى نفس الميعاد من كل عام ، مستهدفاً الغرض الذى سبق ذكره . وهو تقديم صورة للسينما خلال عام كامل ، تلك الصورة التى لا يربط أطرافها إلا وجهة نظر صاحبها ، والتى يفضل أن يدعها تفصح عن نفسها من خلال كلماته ذاتها .

ويهمنى هنا أن أتوجه بالشكر الى الشركات التى ساهمت بالاعلان فى هذا العدد ، فـكان

لها فضل صدوره ، وإلى الصديق للفنان نبيل تاج الذى قام بتصميم الغلاف وإلى الصديق الفنان عبد الحليم البرجينى الذى قام بكتابته ولعلنا نلتقى كل عام، ولعلنا نلتقى على صفحات أخرى لها شأن آخر !

سمير فريد

اولا ـ السينما العربية

جيل جديد

من المخرجين السينمائيين

قبل أن يخرج القطاع العام السينمائي إلى الوجود في يناير ١٩٦٣ ، كانت وزارة الثقافة التي تم إنشاؤها بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بأسابيع قليلة قد قطعت خطوات عملية وهامة للتطور بالسينما ، تلك الخطوات التي لم يكن القطاع العام سوى ثمرة ناضجة لها .

في عام ١٩٥٥ قامت الإدارة العامة لشئون بمصلحة الفنون بتكوين ندوة الفيلم المختار التي لم تلبث أن صارت النواة الأساسية لجمعية الفيلم العربي بالقاهرة ، كما تبادلت للمرة الأولى الأسابيع السينمائية مع كثير من الدول وأنتجت بعض الأفلام القصيرة والتسجيلية .

ثم أنشئت مؤسسة دعم السينما ١٩٥٧ ، ثم المؤسسة المصرية العامة للسينما ١٩٦٢ وأخيراً المؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية (الراديو والتلفزيون) ، وعن هذه المؤسسة صدرت قرارات يناير ١٩٦٣ تعلن إنشاء .

- الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فلمنتاج) .
- الشركة العامة للانتاج العالمي (كوبرو فيلم) .
- الشركة العامة للتوزيع ودور العرض .
- الشركة العامة لاستديوهات السينما .

وفي يناير من العام التالي انقسمت شركة التوزيع ودور العرض إلى شركتين ، وأنشئت شركة ثانية للانتاج العربي هي شركة القاهرة للسينما .

هذا إلى جانب معهد السينما ١٩٥٩ ومعهد السيناريو ١٩٦٣ وإدارة التخطيط

السينمائى ، والمركز الفنى للتعاون السينمائى العربى ١٩٦٤ وإدارة الأفلام التسجيلية التابعة لشركة الأستديوهات ١٩٦٥ ونشاط لجنة السينما بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ثم مشروعى مدينة السينما العربية والمهرجان الدولى للسينما ومشروع مجلة السينما المتخصصه .

وبطبيعة الحال لن تستطيع هذه المشروعات أن تحقق أهدافها ، إلا إذا وجدت القادرين على تنفيذها من المؤمنين بالسينما باعتبارها فن العصر ووسيلة من أخطر وسائل التوعية الجماهيرية ، ولا مبالغة إذا قلنا وسيلة من وسائل التغيير الفكرى والإجتماعى للواقع ، ولا شك أن هذا النوع من المسئولين يحتل اليوم قيادة بعض هذه المشروعات ، ولكن البعض الآخر غارق فى الاجتماعات واللجان والروتين الكفيل بقتل أكثر المشروعات ثورية وفعالية .

فليس الطريق أمام القطاع العام سهلا ميسوراً ، أنه يحارب تسع وثلاثون عاماً من التخلف الكامل والتعبير البرجوازى المحض عن الواقع العربى فى مصر ولا يزال القطاع الخاص يحاول وينجح فى أحيان كثيرة فى عرقلة أهداف القطاع العام عن طريق دس قيمة وأفكاره بل وأشخاصه الذين لايخجلون من إرتداء أقنعة إشتراكية يخفون بها ما يخفون من حقد ورغبة عاتية فى تحطيم الجديد الذى يهدد وجودهم . وذلك باستثناء القليل من العاملين فيه .

وإذا كنا قد بدأنا الحديث عن الجانب الإدارى للسينما ، فان هذا لا ينسينا أن كل ذلك إنما كان من أجل أن السينما « فن » . وأن على السينما العربية اليوم أن تتحول من مجرد « ظاهرة إجتماعية » إلى « فن » يتفاعل مع المجتمع بمميزاته الابداعيه الخلاقه ، وأن تتحول « الأشرطة المتحركة » العربية إلى « أفلام » تستحق أن تدخل ضمن الأعمال الفنية .

والطريق الجوهرى إلى تحقيق ذلك هو « الدم الجديد » من المخرجين المثقفين

وقد سلك القطاع العام هذا الطريق فقدم إثنين من هؤلاء المخرجين هما خليل شوقى فى « الجبل » ، وجلال الشرقاوى فى « أرمله وثلاث بنات » .

« الجبل » مأخوذ عن رواية لفتحى غانم بهذا الاسم وموضوعها يصور فى معناه العام الصراع الحاد بين التطور والتخلف ، هذا الصراع الذى ينبع من واقع الاحداث فى « الجبل » ، فهناك أهالى جبل الصعيد المتمسكين بالكهوف البدائية التى يعيشون فيها ، المتعلقين بأوهام العثور على كنز قديم دفن فى جبلهم منذ أيام الفراعنة ، يأملون فى الحصول عليه ثم الحياة فى الجنة الارضية من بعده ، يساعدهم فى إعتقادهم هذا أصحاب المصالح من لصوص الآثار الاوروبيين ، أما الناحية الأخرى من الصراع فيحتلها المهندس الشاب الذى يبنى لهم قرية جديدة ، ويحاول تخليصهم من أوهام هذا الكنز المزعوم عن طريق الشباب الواعى من بينهم والذى يمثله حسين وحبيبته صعده رمز الرغبة العارمة فى حياة أفضل وأكثر إنسانية من حياة الجبل .

ومنذ بداية الفيلم تلتقط خيط هذا الصراع الذى تتعدد مظاهره ، فالسيناريو الذى كتبه خليل شوقى مع فتحى غانم لا يسير فى خط درامى واحد تربطه حكاية « محبوكة » بل يتشعب فى عدة روافد ليصور الواقع فى تفاصيله ، دون إلغاء للحكاية ولكن دون الإعتماد عليها فى نفس الوقت . ويستلزم هذا الشكل المعروف فى الدراما العالمية إلغاء « البطل » الذى تدور من حوله الأحداث ، وهذه تجربة جريئة تكاد تكون الأولى من نوعها فى السينما العربية ، فالبطل أو « النجم » أحد التقاليد الجوهرية التى يجب أن نقضى عليها ليستطيع الفيلم أن ينطلق ويتحرر من عبودية الشباك .

ويقدم الجبل فى النهاية مضموناً ثورياً صحيحاً ، فالعمل « الفردى » الذى قام به المهندس لم يكن كما قال له أستاذه سوى مجرد رغبة فى المجد الشخصى ، ولم تكن المسألة مسألة قرية جديدة فى الصعيد بل مسألة وجه الحياة فى مصر كلها ، يدعم هذا عرقلة الأميرة شقيقة الملك للمشروع ومصرع المهندس تحت سيارتها قبيل النهاية ، ثم اكتشاف أهالى الجبل بأنفسهم ضلال الطريق الذى يسيرون فيه عندما

يعثرون فى المشهد الأخير على بئر مخيف لاقرار له بدلا من الكنز الموعود الذى لاوجود له .

أما فيلم جلال الشرقاوى «أرمله وثلاث بنات» فمأخوذ عن مسرحية الغربان للكاتب الفرنسى هنرى بك (١٨٣٧ — ١٩٩٩) وهى من أوائل المسرحيات الواقعية التى تأثرت بمذهب زولا الطبيعى ، لذلك كان بها من آثار المسرحية المحبوكة أكثر مما بها من عمق الواقعية الذى تحقق بعد ذلك عند أبسن وغيره من الرواد الواقعيين .

وتتناول هذه المسرحية المشكلة التقليدية التى تحدث للاسرة البرجوازية عند وفاة عائلها الذى ما أن يموت حتى تتساقط عليها «الغربان» تنهش فى لحمها حتى تؤدى بها إلى المصير الحتمى المظلم ، وهى مشكلة إستطاع نجيب محفوظ أن يعالجها معالجة أقوى وأعمق بكثير فى روايته «بداية ونهاية» ، ولم يكن الفيلم الذى أخرجه عنها صلاح أبو سيف أقل عمقاً بل أنه فى مقدمة الأفلام العربية التى تستحق الذكر على الصعيدين الفنى والتاريخى بالنسبة للسينما العربية .

أما فى هذا الفيلم فقد كان السيناريو الذى كتبه السيد الشوربجى مليئاً بالثغرات الفنيه والفكرية ، فمن الناحية الفنية كان النصف الأول من الفيلم شديد التركيز إلى درجة الابهام والنصف الثانى ممتلىء بالحشو حتى الملل . وقد نتج ذلك عن محاولة «تلخيص» المسرحية فى فيلم ، وليس كتابه فيلم عن المسرحيـــة ، والفرق بين الأمرين كبير وأن كان دقيقاً ، فليس المطلوب إطلاقاً الالتزام الحرفى بالنص الأصلى ، وخاصة فى عمل كالغربان حيث الحوادث كثيرة والشخصيات متعددة وكلها تعبر عن فكرة أساسية واحدة

ومن الناحية الفكرية أفتقد السيناريو إلى الخلفية الإجتماعية ، وهى التى بدونها لا يكون للاحداث معناها الحقيقى ، فمثلا شخصية المحامى التى تلعب فى المسرحيـة دور الانتهازى الذى يستغل القانون ويتلاعب به إرضاء لمصالحه الشخصية ومطامعه

الذاتية ، هذه الشخصية بدت فى الفيــلم — بدون الخلفية البرجوازية — تؤدى واجبها العادى ولا غرابة فى أى من تصرفاتها ، كذلك مدرس الموسيقى ووالدة الشاب التى رفضت أن يتزوج ابنها من إحدى فتيات الأسرة ، أن ضياع هذه الخلفيه من طبيعته يؤدى إلى عدم تحديد نوعية العلاقات بين الشخصيات بل ونوعية الأزمة ذاتها ، وليست هذه الخلفيه هى الديكور أو السكلات التى تصفه الأعمال ، بل هى نفاذ إلى داخل الواقع الذى تنبع منه الأحداث يستشف من خلال الجو العام للفيلم كله .

وفى « أرمله وثلاث بنات . وكذلك فى « الجبل » أخطاء تتعارض مع إحدى بديهيات السينما وأقصد بها التتابع السينمائى أو « الرواية السينمائية » والتتابع فى تعريفه العلمى هو « تركيز الأحداث وتطور الشخصيات على مر الأيام والأسابيع والسنين فى دقائق وثوانى من مدة العرض » ، أى إدراك العلاقات الزمنيه بين المشاهد وبعضها ، فى الجبل مثلا لاندوك لماذا نزل أهالى الجبل إلى القرية الجديدة ثم لماذا صعدوا ، ثم نزلوا ، هناك إضطراب كامل بالنسبة لذلك الحدث الرئيسى أما فى الفيلم الآخر فهناك خطأ شديد السذاجة ، فى نهاية الفيلم يذهب ابن الأسرة الصعلوك إلى الجيش متطوعاً ، وذلك بعد أن أحس بفراغ شخصيته عندما سمع قرار أخته بموافقتها على الزواج من عجوز دنىء إنقاذاً للاسرة وبعد أن تحدد ميعاد هذا الزواج أمامه بعد ٢٤ ساعة .

وفى ليلة الزفاف أى بعد ٢٤ ساعة يعود الفتى من الجيش وقد أصبح « إنساناً آخر وبالطبع لايمكن لإنسان أن يذهب إلى الجيش — فى المساء أو لأى مكان سواه ، ثم يعود فى اليوم التالى « متحولا » إلى أى شىء ، مع ملاحظة أن عودته كانت تحمل إن ايحاء قوياً بمحاولات منه لانقاذ أخته من ذلك الزواج ، وإن هذا الجزء المرتبك وهو ما أضافه السينارست إلى المسرحية ، لايقدم ولا يؤخر بالنسبة للمشكلة التى يعالجها الفيلم .

أما عن أسلوب الإخراج فلا شك أن العمل الأول لكل فنان يكون عادة أقل من مستوى الأعمال التى تليه ، ولكن هذا لا يجب أن يكون مسماراً نعلق عليه أخطاء ذلك العمل ، فمن الممكن أن يكون مقياساً لمدى الحماس والموهبة التى تقف وراءه ، وخاصة إذا عرفنا أن كثيراً من الأعمال الهامة فى السينما الحديثة كانت هى الأعمال الأولى لمخرجيها مثل هيروشيما حبيبى لرينيه ومصير إنسان لبوندار تشوك والطلقة ٤١ لشوخراى ، و ٤٠٠ ضربة لتريفو ، ومن الحماقة أن نطالب مخرجينا بأعمال على هذا المستوى ، فيروشيما حبيبى مثلا ليس نتاج عبقرية رينيه وحدها ولكنه أيضاً نتاج فن سينمائى متحضر منذ عشرات السنين .

على هذا الأساس سنتناول أسلوب الإخراج عند خليل شوقى ثم عند جلال الشرقاوى ، لقد أظهر خليل شوقى فى « الجبل » إلتزاماً تجريبياً كاملا بالأسلوب التعبيرى الذى تفجر فى السينما والمسرح بعد الحرب الأولى وخاصة فى ألمانيا ، وترجع صفة « التجريب » التى نطلقها على هذا الأسلوب إلى أنه التجربة الأولى من نوعها فى السينما العربية ، وقد نجح خليل شوقى فى أن يقدم فيلماً تعبيرياً يعتمد على الديكور الخيالى (منازل القرية — مشهد الإجتماع العائلى قبل بداية الحفر — حفلة الرقص) ، وعلى التناقض الحاد بين الظل والضوء فى غالبية مشاهد الفيلم بالتعاون مع كاميرا المصور النابغ ضياء المهدى أفضل المصورين الشباب إطلاقاً ، ثم وهذا هو أساس التعبيرية الإعتماد على التأثير بالصدمة الشعورية ، وهى التى تنتج عن القسوة الشديدة والعنف المبالغ فيه ، وتبلغ ذروتها فى مشهد مصرع الفتاة بيد والدها وما سبقه من صور « غريبة » تصورها وهى تزحف إليه بعناء شديدة وسط فيض من الضباب الأبيض ، إلى جانب الاعتماد على تكوين الصورة بدلا من الممثل والإيحاء بنوعيه الانتقال من مشهد إلى آخر والتعبير بالصورة من حيث هى صورة أى بما تمنحه من دلالات كالصور السابق ذكرها .

ولكن هذا النجاح فى الأسلوب مؤقتة وقتية الموضوع الذى يعالجه الفيلم ،

فالتناقض بل الإنقصام بينهما يكاد تكون كاملا ، لذلك بدأ منظر الفلاحين فى زيهم الأبيض الأنيق مثيراً للسخريه ، وألقى الفيلم مضمونه الذى ذكرناه بشكل تجريدى لم ينبع من واقع حياة الجبل التى من أجلها كان هذا المضمون ، وبالنسبة للتمثيل تجلت قدرة خليلى شوقى البارعة فى التحكم والضبط الكامل للممثلين والممثلات ، وإستخراج كل طاقاتهم من أجل التعبير عما يريده وخاصة عبد الوارث عسر فى دور شيخ الجبل التى تناقض إمكانياته الجسمانيه مع شخصيته وقوته العاتية فى الفيلم ، وكان ذلك إختياراً موفقا بالنسبة للأسلوب التعبيرى الذى أستخدمه فى الأخراج .

أما الأسلوب عند جلال الشرقاوى فلم يكن له ما يميزه من الناحية السينمائية ، وليس مرجع هذا إلى ضعف السيناريو فحسب ، ولكن لانه إعتمد إعتماداً كلياً على حركة الممثل — وهى طريقة مسرحية بحته — فمثلا لم يستخدم حركة الكاميرا وتعبيرها الخاص إلا فى مشهدين الاول مشهد الام بعد أن أخبرت بناتها بالحقيقة التى انتهت إليها ثروتهم ، فارتفع بالكاميرا ليتحولوا إلى أحجام ضئيلة ، رغم أنه عاد وأفسدها بالإظلام والتركيز الضوئى المسرحى والثانى عندما هبط بالكاميرا إلى أسفل السلم أثناء نزول القناه التى ستضحى بسعادتها من أجل أسرتها وذلك لتبدو عملاقة فى شجاعتها وموقفها بهذا السلوك الميلودرامى القديم ،

ويميل جلال الشرقاوى بعد ذلك إلى شىء هو أخطر ما يمكن أن يقع فيه مخرج جديد ، إلا وهو إستعراض الإمكانيات الحرفية للسينما ، وقد نجح فى خلق بعض المشاهد التى تعتمد على ذلك كمشهد الماضى المرتد بين الحبيبين ، ولكنه نجاح زائف فنحن إذ نسعى للتخلص من الحرفية القديمة تواجهنا حرفية جديده وصفة لا تختلف عن القديمه إلا فى أنها صنعة مثقفة وبالتالى متحذلقة .

ونستطيع أن نستخلص مما سبق أن هذين المخرجين وهما الصورة الأولى من الجيل الجديد لا يسلكان الطريق الذى يجب أن تسلكه السينما العربية اليوم ، وهو

الذى يتركز فى مذهب واحد هو الواقعية فمن المعلوم تاريخيا أن فترات إنهيار الفن كانت وستظل دائما هى فترات إبتعاده عن الواقع الإنسانى بمعناه الشامل الرحيب وأن أول خطوات إنقاذه كانت وستظل دائما أيضاً هى عودته إلى هـذا الواقع واعترافه منه ، حقاً قد يعقب هذه الواقعية — وهذا مايحدث عادة — رفض لها كشكل فنى ، ولـكن العمل فى هذه الحالة يكون مرتبطا بالواقع عن طريق شكل آخر ، فمثلا الأسلوب السينمائى الحديث المعروف بالموجه الجديده جاء رافضاً الواقعية عقب نجاحها وبلوغها الذروة ولـكنه مرتبط بالواقع أشد الارتباط من ناحية أخرى ، وهكذا أيضاً الأسلوب الرمزى فى المسرح حتى أن أصحابه كانوا يطلقون عليه « الواقعية المثاليه » إذن فنهضة الفن من بعد عثرة لابد لها من الواقعية حتى يرتبط بالإنسان إرتباطاً وثيقاً ثم لينطلق الفن بعد ذلك حسب الظروف التاريخية التى تحكمه .

ونحن بلا شك فى مرحلة الحاجة إلى الواقعية فى السينما العربية كشكل فنى وكواجب إجتماعى على كل فنان صادق ، وأن يكون الفنان واقعيا ليس عملا ميسوراً كما يظن البعض ، فالفنان الواقعى تسنده خلفية فلسفية ووجهة نظر ينظر من خلالها إلى الأشياء . ولهذا السبب نفسه لم يكن خليل شوقى ، ولا جلال الشرقاوى ملتزمين بالواقعية ، أنهما وكذلك كل الجيل الجديد فى حاجة إلى وجهة النظر الواقعية العميقة ، بل لقد آن الأوان ليصبح الفنان العربى فى كافة أشكال الفن مثله كمثل الفنان فى كل عالمنا المعاصر « ذو موقف فكرى واضح وقطعة أصيلة من الأرض يحتلها فى العالم الواسع المعقد الذى يعيش فيه .

وبعد فللقطاع العام أيضاً سقطاته هذه السقطات التى يجب أن يتجاوزها بسرعة وإلا فلن يتمكن من تحقيق أهدافه وعندئذ تكون الانتكاسة الضخمة ، وجوهر هذه السقطات هو منطق الانتاج الكثير ، فمن طبيعة هذا المنطق أن يصطدم بالضرورة مع الجودة والاتقان والاخلاص ، أى مع الفن ، فيكون هدفنا أن

يشارك الفن السينمائى فى بناء المجتمع بينما هو لم يصل إلى المرحلة التى يسمى فيها فن فلا يستطيع أن يفعل شيئاً .

فهذا المنطق جر وراءه مبدأ « تشغيل من ليس له عمل » و « فتح الباب لكل من رأى أن يدخل عالم السينما » ، أو ما أطلق عليه « أفلام حرف ب » وبذلك تتحول أعمال القطاع العام إلى إمتداد لما جاء كى يتخلص منه تحت إسم جديد لا أكثر ، ثم يضيع معنى الاسم ويضيع معنى الفن وتكون النتيجة فشل فنى وتجارى فى آن معاً .

أن القطاع العام يحارب فى السوق ، وعليه أن ينتصر فى السوق وفى الفن أيضاً لأن المستقبل له وكل الأخطاء التى وقع فيها لم تصل إلى حد المرض ، ومسئوليته حماية وتشجيع كل موهبة جادة وواعية وفرضه منطقة الجديد على السينما بالتخطيط السليم وهو الطريق الوحيد إلى النجاح العظيم المنتظر .

المستحيل والواقع

بدأت شركة فلمنتاج وهى إحدى شركتى القطاع العام موسمها الجديد بفيلم « المستحيل » والفيلم معد عن رواية لمصطفى محمود الذى كتب الحوار واشترك فى السيناريو مع يوسف فرنسيس وقد أخرجه حسين كمال فكان أول أفلامه الطويلة بعد « المطف » الذى أخرجه للتلفزيون فى العام الماضى ويعالج الفيلم موضوع البحث عن الذات من خلال آلية الحياة المعاصرة والضغوط الإجتماعية التى تزيدها شقوة على الروح الحساس ، وبغض النظر عن أوربية هذه المشكلة وابتعادها عن واقع حياتنا المصرية ، فقد كان الإعداد السينمائى ضعيفاً فى سينمائية حيث اعتمد السيناريو على الحوار دون الصورة ، واعتمد المخرج على الممثل دون أن يحوله إلى أداة لخدمة هذه الصورة ، التى هى وسيلة التعبير السينمائى الصحيحة ، ولم نكن لنحاسب الفيلم على مستوى « اللغة السينمائية » لو لم يحمل إدعاء كاذباً بها ، فالسينما المصرية تحتاج إلى بديهيات الفن السينمائى فى غالبية إنتاجها ، فما بالك بخلاصة هذا الفن التى تمخضت عنها الإتجاهات الحديثة والمعاصرة .

ولكن لنبدأ من البداية .

الواقع أنه إذا كان المخرج « الحرفى » — الصنايعى — هو مشكلة المشاكل فى السينما المصرية من الناحية الفنية فان المخرج « الدارس » يشكل هو الآخر مشكلة لا تقل أهمية من الأولى بحال من الأحوال ، فلا يكفى أن يكون المخرج « دارساً » ومتفهماً لأحدث الأساليب ليكون هو المخرج المطلوب ، بل إن هذه الدراسة ليست إلا جزء من الأساس الذى يبنى عليه عمله الفنى .

فمن هو المطلوب إذن ؟

من ذاك الفارس الذى سينتشل السينما من ضياعها ؟

إنه فى إعتقادى المخرج صاحب « الرؤية » ، الفنان المفكر الذى يشمل الحياة ويحتضن متناقضات العالم فى وجهة نظره ، وحيث لايكون الفيلم بعد ذلك سوى صورة من صور التعبير عن هذه الرؤية ، وإن الفيلم السينمائى لم يصبح عملا فنياً أسوة بسواه من الفنون إلا بفضل المخرجين أصحاب « الرؤى » أمثال « إيزنشتين » و « دى سيكا » و « رينيه » و « فيسوكونتى » و « كوزنتسيف » وغيرهم .

إذن فالدراسة التى لا تكون تدعيما لوجهة نظر ولرؤية متكاملة فى الحياة ليست فى حقيقتها إلا حرفية جديدة ، لاتختلف عن الأولى فى شىء إلا فى تضليلها المثقف الوعى ، وهنا تكمن الخطورة والعائق الذى يستطيع أن يعطل السينما العربية كلها عن أن تأخذ مكاناً على الأرض .

وهكذا حسين كمال .

لقد درس السينما فى أحد معاهد باريس لمدة عامين ، ثم عاد ليثبت هذه « الدراسة » ويتفاصح على أفلامنا التافهة .

فلو كان حسين كمال غير ذلك ، لو كانت له « الرؤية » التى تنسق عالمه كفنان ، لأدرك أن السينما المصرية فى حاجة إلى الواقعية تبدأ بها كما بدأت كل سينما فى جميع أنحاء العالم ، ولأدرك أيضاً أن الواقعية فى مفهومها الناضج الصحيح لاتتعارض إطلاقاً على إستخدام أحدث الأساليب ، بل وأقول لقد كان إتجاهه اللاواقعى شكلا ومضموناً هو سبب فشله فى إستخدام هذه الأساليب رغم دراسته لها ، ولا يتوقع غير هذا ممن يقف ضد منطق التطور العلمى لجميع الأشياء .

إن أهم ما يفعله المخرج فى الفيلم السينمائى هو خلق الإيقاع العام له ، وضبط هذا الإيقاع على الأوتار النفسية للشخصيات ، والدقائق التفصيلية فى مجرى الأحداث ، وقد كان الإيقاع فى « المستحيل » شديد البطء متمادياً إلى درجة الملل الصريح الواضح ، ويرجع هذا إلى فشل المخرج فى فهم الفارق والوحدة بين أن

يكون بطل الفيلم ملولا وأن يكون الفيلم نفسه مملا ، وعندما يقوم مخرج أوروبى بمعالجة مثل هذه الشخصية لايقع فى ذلك الخطأ الفاحش ، ليس لعبقريته ولكن لأن الملل أو « الغربة » هى كما يقول أنتونيونى « جزء من الرصيد الفلسفى لأوروبا منذ ماركس » .

ثم هناك ذلك الفشل فى خلق « اللغة السينمائية » رغم ثقتى « بدراسة » المخرج لها ، وهو فشل يعود لنفس السبب « عدم الواقعية » يرتد فى جوهره إلى الافتقاد للصدق ، الصدق الذى يشع من كل فنان أصيل .

فالحركة الأساسية طوال الفيلم هى حركة الحوار وحركة الممثلين ، تماما كما فى المسرح ، أما الكاميرا فلم تتحرك ، لخلق اللغة السينمائية إلا فيما ندر .

إن اللغة السينمائية ليست هى تشكيل صور جميله بالضوء والظل كما ساء النصف الثانى من الفيلم وهى ليست أيضاً المجاز الأدبى (كما فى إحتراق الشمعه عن نهاية العلاقة بين بطل الفيلم وإحدى النساء الثلاثة اللواتى ارتبط بهن)، بل هى إستخدام الصورة كالقلم بالنسبة للكاتب ، بالصورة وحدها ودون أى « رمزيات » مفتعله أو مجازات أدبية ، أو أدنى إحالة إلى خارجها ، وحركة الكاميرا هى الوسيله الجوهرية لإيجاد هذه اللغة ، حركة فنيه تهدف لهذا الغرض ، فمثلا عندما دخلت إحدى الشخصيات فيلا خاليه رحبه وهتفت إنى أشعر بالحرية ، كان علو الكاميرا مضاداً لذلك القول إذ يعطى إنطباعاً بالضآلة والضعف ، هنا كان يمكن أن تتحرك الكاميرا حركة فنيه ، ولو أن هذا لم يكن ليجدى فالمسأله لسيت مشهداً أو لقطة وإنما لغة تحكم الفيلم كله أو كما يصفون فللينى بأحد الذين « يكتبون بالكاميرا » .

وهناك مثل له دلالته فى مدى « الأصاله » فمشهد الحلم مأخوذ عن مشهد قتل الأم فى فيلم « الكترا » كاكويانس ، وقد كان من الممكن أن نعتبر ذلك إستفاده مشروعه من مخرج عظيم هو لم يكن الإفتعال والزيف بغطيانه من بدايته إلى نهايته فالحلم لايتشكل كما فى لوحات فرنسيس الرائعة ، إن الحلم يتميز بفقدان الزمان

المنتظم وهجر المكان الواحد ، ولكنه فى نفس الوقت يكون شديد الواقعيه فى تفاصيله وجزئياته إلى درجة الفجاجه والخشونه الزائده .

وفى هذا الفيلم عناصر ممتازه .

أولها دخول الفنان التشكيلى إلى السينما المصرية ربما للمرة الأولى وأعنى به يوسف فرنسيس ، فالتشكيل فى السينما اليوم أحد عناصر « صورتها » الهامه ، وإن كان ذلك ليس كل شيء بالطبع ، وثانيها نجاح حسين كمال فى إختيار ممثليه ، كريمه مختار فى دور الزوجه البليدة الإحساس بغير الواقع ، ناديه لطفى الزوجة الحساسه شديدة العاطفه ، صلاح منصور البرجوازى المغلق على مايتوهمه حقائق ، وما يتصورة من حقوق ، كمال الشناوى الباحث عن نفسه بلا كلل ، ثم الفنانه القديرة سناء جميل المتهتكه الروح الممزقة الجسد ، حتى ملك الجمل فى دور الام وفتحيه شاهين فى دور الأخت المحتضره وكل منهم أدى دوره بجودة قد لا تكون غريبه على بعضهم كممثلين ، ولكنها بالتأكيد غريبة على « النجوم » كمال الشناوى وناديه لطفى اللذان قدما أفضل أدوارهما حتى الآن فى « المستحيل » هذا .

وإن شاب التمثيل أحياناً مسحة من الكاريكاتورية تتضح بخاصة فى أداء كريمه مختار وشيء من الانفعال المقبول عن فتحيه شاهين .

ويعود توفيق حسين كمال فى إختيار وتحريك الممثلين وإمتصاص كل طاقتهم الفنيه والانسانيه فى التمثيل إلى خبرته المسرحيـة ، وإلى إعتماده على الممثل دون الصوره فى إخراجه للمستحيل .

وأخيراً فلا بد من الاشادة بفن مدير التصوير عبد العزيز فهمى وجهده الكبير فى التشكيل الفنى لبعض مشاهد الفيلم ، ولابد أيضاً من ذكر الضعف وعدم الاتساق فى موسيقى محمد عبد الوهاب الميلودراميه لهذا الفيلم ، ولابد ثالثاً من ملاحظة أن ما نأخذه على « المستحيل » لاينفى أنه محاولة طموحه لتكسير الشكل القديم للفيلم المصرى الذى تتطلع إليه السينما العربية كنموذج يحتذى ولابد أن يصبح كذلك

بفضل القطاع العام وبفضل الجيل الجديد من المخرجين، فهذين هما الأمل الذى نرتكز عليه فى هذه المرحله من مراحل تطور السينما فى بلادنا ، على أن يدرك القطاع العام وكذلك المخرج الشاب أن الواقعية هى الطريق وإن تحقيقها هو مشكلة الفيلم المصرى المعاصر ، وليكن « صراع الابطال » لتوفيق صالح ، « وبدايه ونهايه » لصلاح أبو سيف ، والنماذج الواقعية القليله لدينا ، لتكن هذه هى الأمثله العليا وليكن الهدف تحطيمها وخلق نماذج بديله وجديده وعظيمة مع ثورتنا الشامله ومع التطور الهائل للفن السينمائى فى كل مكان .

فجر يوم جديد

من وجهة نظر سائح

يدور الفيلم حول علاقة حب بين إمرأة فى خريف عمرها تحاول النجاة من الحياة الزائفة مع زوجها البرجوازى المنحل ، فترتبط بطالب جامعى يدرس الذرة ويمثل الشباب الجديد المتحمس للحياة ، وعند سفره لاستكمال دراسته فى ألمانيا تتركه ليسافر وحده بعد أن أدركت أن عليها معرفة مكانها الحقيقى بالنسبة إليه ، ومن خلال هذه القصة الضعيفة المادية تعيش وتلمس حياة الطبقة المحتضرة والشعب الصاعد فى نفس الوقت ، فكما أن هناك رئيس التحرير الرجعى هناك الصحفى الشريف المخلص ، والفتاة العاملة الناجحة بجانب الزوجة العابثة المستهترة ، ونماذج عديدة ناجحة كان من الممكن – لولا ضعف القصة – أن تصل إلى حد الاكتمال

وقد كتب القصة والسيناريو سمير نصرى ، فوفق أحياناً فى التعبير بالصورة لغة السينما الأساسية ، أما الحوار فقد افتقر فى بعض المشاهد إلى الإنسياب والسلاسة والتدفق الذى نعرفه عن كاتبه الشاعر الكبير عبد الرحمن الشرقاوى وقد بدت شخصية المخرج منذ المقدمة المبتكرة فى الفيلم حتى مشهد النهاية فى محطة القطار ، وهو نفس المكان الذى انتهى فيه فيلمه « باب الحديد » أيضاً ، حيث تلتقى متناقضات الحياة فى الوداع واللقاء، العاشق الصغير وحبيبته فى « باب الحديد » ، والعاشقة الكبيرة وحبيبها فى « فجر يوم جديد » ، ويمتاز أسلوب الفيلم بالإعتماد على « الصورة » فى التعبير ساعد على ذلك روعة القصة وإتقان عبد العزيز فهمى البالغ ، ثم بالنقلات الموحية ، وثالثاً بالرمز الذى ينبع من المعطيات الحسية لواقع الصورة ، مثلا فى المشهد الذى تفكر فيه البطلة لأول مرة فى حبيبها يبدو جسدها الممدود على الفراش كأنه فى « كفن » الموتى وأمثله أخرى كثيرة تدل على مدى

فهم المخرج للتعبير السينمائى ، ومن أهم المشاهد أيضاً حلم البطلة المفزع بما يحاصرها من صراعات ومشهد تدخين المخدرات الذى يشبه إلى حد بعيد سهرات « الحياة الحلوة » لفلليني وخاصة لوجود أحد الصحفيين فيه أيضاً ، ثم الخلفية الكبيرة لظاهرة حياتنا الجديدة وبالذات مشهد مصنع الحديد والصلب الذى تنقل فيه المخرج بين المصنع وبين الأوراق الخضراء والورد الأحمر المثمر فى الخارج ، أن أخذت هذه المشاهد — بكثرتها — مظهرا دعائيا ساذجاً فى أغلب الأحيان .

ورغم مميزات الفيلم المذكورة فإن به خطأ أساسيا يفقده كثيرا من قيمته إلا وهو تلك « الروح الأجنبية » التى تسوده ، وهو فى ذلك كمكل أفلام المخرج يوسف شاهين السابقة حيث ينظر إلى واقعنا من وجهة نظر « السياح » يتضح ذلك بالمقارنة مع فيلم مثل « بداية ونهاية » لصلاح أبو سيف حيث اللمسات والإشارات والكادرات « المصرية » الأصيلة ، هذه الروح التى تصل المتفرج بالفيلم والذى يؤدى إفتقارها إلى ضياع الاتصال الوجدانى الذى يميز فن السينما كفن جماهيرى فى الدرجة الأولى ويتمثل ذلك خلال الفيلم فى مشاهد عديدة وخاصة مشهد تدخين المخدرات الذى رأينا العلاقة الوثيقة بينه وبين فيلم فلليني المشهور ، ومشاهد تصوير الأحياء الشعبية التى لم ير المخرج فيها سوى « الأراجوز » محوراً للتعبير عنها .

ومن الأخطاء الفنية الأساسية عدم إستخدام اللون كوسيلة تعبيرية فقد كان مجرد تلوين طوال الفيلم — رغم رداءة الألوان — فيما عدا مشهد الحلم ومشهد المصنع الذى أشرنا إليه .

أما عن التمثيل فقد أساء المخرج فى إختيار الشاب الذى قام بدور الطالب فوجهه شديد الجمود لايعبر عن شىء وصوته ضعيف لا يرتفع إلى مستوى الكلمات التى يقولها والشخصية التى يمثلها ، وقد فشل المخرج كذلك فى دوره بالقيام فلم يعبر عن شخصية البرجوازى المصرى الحقيقى .

وبعد فإذا كان هذا الفيلم هو فيلم عبد العزيز فهمى تصويراً فهو أيضاً فيلم

سناء جميل تمثيلا وهو دورها الثانى الخالد فى السينما بعد دور نفيسه فى « بداية ونهاية » لقد فهمت شخصيتها وعبرت عنها بدقة ووصلت فى الأداء والالقاء إلى درجة عالية من الاتقان تقف فيها مع كبار ممثلى العالم كله ، ساعدها على ذلك رفضها الواضح بطريقة الأداء عند المخرج كما وضح فى تمثيله وهو أداء مضطرب دائما تصاحبه طريقة أجنبية بحته فى إلقاء الحكايات ، ثم خبرتها الطويلة فى عالم المسرح ، كذلك كان حمدى غيث رائعا فى دور الصحفى بعد أن تخلص من الأداء المسرحى وتلون مع التعبير السينمائى وأوى دوره كنجاح كامل وأخيراً فإذا كان هذا الفيلم الجيد من إنتاج القطاع الخاص . . « مارى كوينى » فإننا بلا شك نتوقع أفلاما أروع منه وأكثر صدقا فى التعبير عن واقعنا من قبل القطاع العام .

حول النشاط الثقافي السينمائي

◆ صدر فى مايو العدد الأول من نشرة جمعية الفيلم العربي بالقاهرة التى تأسست عام ١٩٦٠ ، النشرة تصــــدر كل ٣ شهور ، رئيس التحرير أحمد كامل مرسى ، هيئة التحرير احمد الحضرى ، صبرى موسى ، احمد راشد ..

◆ وفى سبتمبر صدر العدد الأول من نشرة المكتب الفنى للسينما بالمؤسسة باسم « السينما » النشرة شهرية ، رئيس التحرير احمد بدرخان ، سكرتير التحرير عبد المنعم سعد .

◆ المركز الكاثوليكى للسينما الذى يديره فريد المزاوى ، ألغى مهرجانه الرابع عشر لعدم وجود أفلام ترتفع إلى مستوى تقديراته الأخلاقية .

◆ زار القاهرة الناقد والمؤرخ الفرنسى جورج سادول كما زارتها الممثلة الفرنسية جان مورو .

مأساة واقعية ومخرج رومانتيكي

تعتبر رواية « الحرام » ليوسف إدريس من الأعمال الفنية القليلة التى استمدت مادتها من حياة شعبنا الحقيقى فى القرى ، وهى تمتاز عن مثيلاتها بالبناء الفنى المحكم ، والأسلوب الحار المتدفق ، والرسم الدقيق للشخصيات كبيرها وصغيرها ثم هى نموذج فنى للإستفادة من التراث الشعبى على الوجه الصحيح فهى قصة « أيوب وناعسة » المشهورة . . ولكن من وجهة نظر علمية واقعية صارمة ، فأيوب فى الحرام « عبد الله » لايشفيه الصبر الغبى من مرضه الذى ولده البؤس والشقاء ، وناعسة « عزيزة » لاتستطيع أن تحافظ على شرفها أمام قسوة الأوضاع الفاسدة ، وسرعان ماتفقده من أجل « جذع بطاطة » هفت إليه نفس زوجها المريض ، فتحمل فى أحشائها « الحرام » الذى تخنقه بعد ولادته ، ثم تموت ضحية لمرضها بعد الولادة .

وقد استطاع يوسف أدريس أن يعبر عن مأساة القريه العربية فى مصر بصدق وأصالة كاملين ، فجعل روايته تدور داخل فئة ضائعة لم تسترد بعض حقوقها إلا أخيراً بعد الثورة الاشتراكية ، تلك هى فئة عمال التراحيل أو « الغرابوة » كما يطلقون عليهم فى الريف ، وعن طريق صدمة القارىء بالمأساة المروعة التى حدثت لعزيزة ، استطاع المؤلف أن يجسم حتمية الاشتراكية التى وضعها فى نهاية الكتاب على شكل تقرير قصير عن الإصلاح الزراعى بعد الثورة .

والعظيم حقا أن تتحول هذه الرواية إلى فيلم سينمائى ، فاتجاه فيلمنا نحو الواقع هو طريقه الوحيد للنجاة من مستواه الحالى وذلك بالارتباط بالقضايا والمشاكل الحقيقية فى حياة شعبنا ، وقد أنتجت « الحرام » الشركة العامة للانتاج السينمائى العربى بنفس الاسم ، فاتضح بذلك اتجاهها لرفع مستوى الفيلم العربى ، وقام

بإعدادها للسينما سعد الدين وهبة ، فنجح فى تقديم حوار جيد ، بينما لم يصل فى السيناريو إلى نفس المستوى ، بل إن جودة الحوار والاعتماد عليه بدلا من الصورة — لغة السينما الأساسية — كان سببا فى ضعف السيناريو ، كما أن التزام السيناريو ببداية القصة الأصلية التى تبدأ بولادة الطفل الحرام ثم العودة إلى سرد القصة التى أفضت إلى المأساة قد أفقدت الفيلم عنصر التشويق الذى كان متوفرا فى الرواية بصورة فنية ممتازة ومن المعروف أنه لاضرورة للالتزام الحرفى بالنص الأصلى ، إذ ينتقل الموضوع عند إعداده للسينما أو المسرح إلى شكل جديد وإمكانيات جديدة ينبغى التصرف حسب مقتضياتها دون الإخلال بالموضوع ، ولانعنى بهذا إبراز أهمية التشويق فمن الممكن التخلص منه للتركيز على الحالة التى تقدمها القصة الأصلية ، ولكن هذا التركيز فى فيلمنا لم يكن كافيا : لهذا بدت أهمية التشويق المفتقد ، بعد أن تسرب الملل إلى قلب وعقل مشاهد « الحرام » .

وعلى قدر نجاح بركات فى إخراج رواية « دعاء الكروان » لطه حسين التى تجاوبت مع طبيعة الرومانتيكية ، فشل فى إخراج « الحرام » التى اصطدم بواقعيتها الحادة ، فبدأ التناقض بين الموضوع والأسلوب العام للاخراج ، وعلى قدر محاولة سعد الدين وهبه التجاوب مع عمق تصوير الرواية ، للحياة الريفية ، لم يبذل بركات أدنى جهد للوصول إلى أغوار القرية ، وعلى سبيل المثال نذكر تنفيذ بركات لأهم مشاهد الفيلم وهو مشهد الاعتداء على عزيزة من أجل « جذع بطاطة » فقد صوره وضح النهار ، وفى هدوء شبه شاعرى ، وهو موقف يحتاج إلى حدة وعنف بحكم طبيعته وهدفه .

ورغم ذلك فهذه ملاحظات على عمل جيد من أهم ماقدمت السينما العربية فى عام ١٩٦٥ إن لم يكن أهم ماقدمته على الاطلاق ، ففيه التصوير المتقن لضياء المهدى والتمثيل القوى لفاتن حمامة وزكى رستم وغيرهما من الممثلين والممثلات .

أما عن الموسيقى التى كتبها سليمان جميل ، هذا الفنان الشاب الذى يعتبر رائداً فى الموسيقى الدرامية والذى قدم محاولات ناجحة فى هذا الشأن على الشاشة وفوق خشبة المسرح ، كانت الموسيقى ناجحة فى استخدام الآلات الشعبية للتعبير عن القرية واستخدام إيقاع الطبلة الحاد للتعبير عن المأساة ولكنها جنحت أحياناً إلى نوع من الزخرفة تجاوباً مع طبيعة المخرج الرومانتيكية فبدت خفيفة ومرحة حيث لامجال للتنفس من ضغط المأساة !.

حكاية العمر كله

متى تنتهى ؟

حقاً انها « حكاية العمر كله » ، عمر السينما المصرية التى ظلت منذ نشأتها حتى اليوم تعيش فى عالم آخر ، عالم غريب عن عالمنا ، مقطوع الصلة به ، صنعته عقول متخلفة ، وزينته بنسيج من أوهامها ، ولكن آن الأوان للتخلص من هذه الحكاية . . حان الوقت لتنتهى . . .

يعرض فيلم (حكاية العمر كله) صورة لحياة المطرب فريد (هكذا اسمه) الدون جوان المعذب الذى يهلك « صحته » بالسهر والخمر إلى آخره ، النبيل الذى يعترف بالجميل لابنة أستاذه المتوفى فيؤديها بمنزله ويحبها ، ولا تحبه ، وتحب شقيقه الذى يحبها . وفى الطرف الآخر زميلة له تحبه ولا يحبها . وهكذا دوامة من الملاقات التى لا معنى لها تستمر طوال الفيلم . وفى النهاية تتزوج الفتاة من شقيق المطرب ويستمر هو على « نبالته » فيكتم حبه . .

إن هذا الفيلم أو (الشريط المتحرك) إذا شئنا الدقة ، صورة لحكاية قديمة ، تبدأ هذه الحكاية مع انهيار المذهب الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر ، فقد كان هذا الانهيار يعكس نهاية المرحلة الثورية بالنسبة للطبقة الوسطى بعد ثورتها الكبرى فى فرنسا ، وكانت نتيجة ظهور الشكل المعروف باسم (المسرحية المحكمة الصنع) . . وهو الشكل الذى صاحب بداية السينما بوجه عام وظل فى البلاد النامية حتى اليوم كبلادنا والهند وغيرهما .

والهدف الجوهرى لهذا الشكل خلق عالم آخر بعيد عن الارض ومشكلاتها عالم تختفى فيه مآسى الحياة الحقيقية بين حبكات مفتعلة وعلاقات عاطفية مبتذلة كالتى نراها فى (حكاية العمر كله) ، ومن الناحية الفنية أدى هذا الشكل إلى ظهور مايعرف بنظام (النجوم) أى تفصيل المسرحية للنجم أو النجمة — وهما غير الممثل والممثلة فى أغلب الاحوال — يهدف خلق أسطورة فردية يتعلق بها الجمهور ويذيب فيها أحزانه وحقائق حياته ولعلنا كلنا نذكر « أنور وجدى » كمثال على هذه الأسطورة فهو الذى يكون فقيراً عندما يحب ليلى بنت الأغنياء) وغنياً عندما يحب (ليلى بنت الفقراء) والأمثلة كثيرة ، فهذا الشكل (اللافنى) هو الذى سيطر على السينما المصرية منذ نشأتها ، ليموه به الاقطاع كل شىء ، ويحول دار السينما إلى مصنع للأحلام الزائفة والتخدير المغرض . . فيها تنتهى الفوارق الطبقية ، وينتصر الخـــير على كل الشرور ، فكل شىء إذن على مايرام ولينم كل فى بيته فلا أحد بحاجة إلى التفكير فيما حوله ! !

وقد قلنا وسنظل نكرر دائما أن القطاع العام يتحمل مسئولية تحويل دار السينما إلى وسيلة للوعى والادراك ، ففى هذه المرحلة التى تناضل فيها بلادنا من أجل تحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، بل ويعيش العالم كله فى حرب من أجل ذلك ، يجب أن يكون كل عمل فنى بل وكل عمل إنسانى بعامة موجها لخلق الوعى الصحيح الذى به نحقق الأهداف .

فى هذا الوقت يخرج علينا فيلم « حكاية العمر كله » أحد أفلام القطاع الخاص الجديدة والذى كتبه وأخرجه حلمى حليم ، يجسما مأساة السينما المصرية كلها ، فهو « تفصيل » دقيق لحالة يرتديها المطرب فريد الأطرش ، بل أنه يكاد يكون سيرة ذاتية له مغلفة بحدوتة قديمة تحقق الصورة التى يحب أن يكونها أمام الناس، معذب

مضطهد ، لا يحب التى تحبه ولا تحبه التى يحبها . لا يحترم « الكتاب » — وهم فى نظره بعض الذى يتسولون الغذاء على مائدته والقلم منهم براء — ولكنه يحترم الجمهور ، وقد خانه الحظ فى هذه النقطة إذ أن من وصفهم بأنهم « الجمهور » عبارة عن زوج مغفل وزوجة خائنة تلح أن تكون عشيقته طوال الفيلم . فالجمهور الحقيقى منهم برىء أيضا .

إنه لعار حقاً أن نستمر فى إنتاج هذه الأفلام ، أن تكون الثورة فى قمة عضالها ويكون النشيد « أحضنينى » ، كما يغنى بطل هذا الفيلم .

الموسم فى ارقام

- بدأ الموسم فى ٣٠ / ٨ / ١٩٦٤ بفيلم « حب ومرح وشباب » وانتهى فى ١٩٦٥/٨/١٦ بفيلم « سكون العاصفة » .

- عدد الأفلام التى عرضت فى موسم ٦٤ / ٦٥ « ٤١ فيلماً » مقابل ٥٣ فيلماً فى موسم ٦٣ / ٦٤ و ٤٧ فيلماً فى موسم ٦٢ / ١٩٦٣ .

- الممثله سميره أحمد قامت ببطولة ٦ أفلام وهو أكبر عدد من الأفلام فى الموسم ، بينما قام حسن يوسف وأحمد رمزى ببطولة ثمانية أفلام وهو أكبر عدد من الافلام بالنسبة للممثلين .

- وقام المخرج فطين عبد الوهاب باخراج ٤ أفلام وهو أكبر عدد من الأفلام للموسم .

- أكبر إيراد حققه فيلم « الطريق » من إنتاج شركة القاهرة عن قصة لنجيب محفوظ أخرجها حسام الدين مصطفى بطولة شاديه ورشدى أباظه .

موهبة عظيمة تلمع فى الخائنة

كمال الشيخ مخرج يرفض الواقع وقد تضعه مع غيره من مخرجينا السابحين فى الفراغ داخل إطار الصنعة المحكمه ، ولكنك تظلمه ، فهؤلاء المخرجون لا يملكون القدرة على الانتاج الواقعى بينما يمتلكها كمال الشيخ ، لذلك فهو عندما نصفه ، باللاواقعية ، يكون ذلك بسبب رفضه هو للواقع لا عجزه عن التعبير عنه .

ولقد ربط البعض بين كمال الشيخ وبين الفريد هتشكوك مخرج الاثارة المعروف وهذا الربط صحيح مع فارق واحد هو الفارق بين الأستاذ والتلميذ ومع مراعاة أن أفلام هتشكوك المثيرة وماشابهها هى فى وجه من وجوهها صورى للنفسية الرأسمالية المضطربة وهى فى نفس الوقت تعبر عن تقدم الصنعة السينمائية الامريكية وكلا الأمرين بعيد عنا .

والدليل على أن كمال الشيخ فنان وليس حرفيا ، أنه لم يستطيع فى أفلامه التخلص من الواقعية تماماً — وهى المحك الذى يقاس به المخرج العربى فى هذه المرحلة ، ففى الخائنة وهو فيلمه الذى قدمته شركة القاهره أحدى شركات القطاع العام نجد أن الشكل مجرد حبكة والموضوع مشكلة مساذجة ومايدعم ذلك أن الحل جاء مثل كل الحلول المثالية ، عن طريق إلغاء المشكلة ذاتها ، وهدف الاخراج أن يشدك إلى مقعدك ولا أكثر ولكن وبضرورة فهم المخرج للتعبير السينمائى نجد لمسات واقعية تفلت منه كمشاهد الحرمان لدى الزوجة والقلق لدى الزوج ومشاهد المحكمة وأغلب المشاهد المصورة عن العلاقات العاطفية داخل الفيلم .

وقد استطاع كمال الشيخ فى الخائنة أن يقدم إلى ناديه لطفى أروع أدوارها لقد كانت هذه النجمة الناجحة ممثلة كبيرة وخاصة بعد أن خانت زوجها وعذبتها

هذه الخيانة بتعبيرها القلق وكلماتها المخنوقة فى رغبتها أن تصارحه وخوفها من سوء الفهم ، كل التناقضات والمشاعر المتباينة فى هذا الموقف سيطرت عليها نادية لطفى ببراعة وصورها بكاميرا بارعة وحيد فريد ، ثم هناك محمود مرسى ...

أنه هدية يقدمها هذا الفيلم إلى السينما العربية ، موهبة رائدة سترى كيف تخصب حقل التمثيل العربى .

لقد قام محمود مرسى بعدة أدوار قصيرة من قبل ، وكان دوره فى الخائنة هو أول بطولة كاملة يحصل عليها ، قدم فيه درساً عملياً فى التمثيل وفى الأداء والإلقاء، وفى التعبير والإشارة ، بل وفى كل حركة وإيماءة صورت عنه طوال العرض .

فالأسلوب الذى يؤدى به محمود مرسى جديد تماما على التمثيل السينمائى العربى تخيل أى ممثل آخر ولو من ممثلينا الكبار يمثل دور زوج يكتشف خيانة زوجته، ستراه ينفعل ويرغى ويزبد وربما سالت دموعه أنهاراً وتشنج .. و... و.. هذه الإنفعالات الجياشة فى الأداء ، وتلك الميلودراما الفاقعة فى الإلقاء إختفت عندما مثل محمود مرسى هذا الدور .

أنه يؤدى بفهم داخلى للشخصية أداء مثقف واع ، هو التمثيل عندما يصل إلى رحابة الإنسانية ويتحرر من الضغطى النمطى للزوج المخدوع ، أنه يحنى رأسه ويتألم فى صمت موجع ، يرفع ذراعه ليمسك بعمود أو شباك نافذة ، ويلقى العبارة ضابطا مخارج الألفاظ ، محدداً نبرة الصوت ودرجته . كل هذا بإتقان لم نعرفه من قبل ، والحقيقة أن هذه الموهبة فى إنتظار الدور الكبير ، الشخصية الفنية المتكاملة التى تتفق مع إمكانياتها الكبيرة .

سباق مع الزمن ٣ سنوات

◆ يحتفل المخرج التسجيلي صلاح التهامي هذا الشهر بمرور ٣ سنوات على بدء العمل في سلسلته الشهرية « سباق مع الزمن » التي يكتبها ويخرجها بالالوان لمصلحة الاستعلامات ، ويدور موضوع هذه الأفلام حول التطورات الجديدة في حياة الجمهورية من أقصاها إلى أدناها ، وليس هناك زمن محدد لهذه الأفلام وإنما يفرض الموضوع حوله ولكنها بوجه عام تتراوح بين ١٠ دقائق و ٣٠ دقيقة .

◆ من أهم أعمال صلاح التهامي التي وصلت إلى حوالى ١٠٠ فيلم « دياب » سنة ١٩٥٤ و « مصر أم الدنيا » ١٩٥٥ و « مذكرات مهندس » ١٩٦٣ وترجماته لكتب «الفن السينمائي» لبودوفكين و «فن الفيلم» لارنست لندجرن .

◆ وقد حصل على عدة جوائز محلية وعالمية منها جائزة لومومبا بالمهرجان الآسيوى الأفريقي بجاكرتا ١٩٦٣ والحمامة الفضية من مهرجان ليبزج ١٩٦٤ ، كما فاز بجائزة الدولة التشجيعية ١٩٦٣ ، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى في نفس العام .

اهرامات الجيزة فى الاسكندرية

« ابن كليوباترة » هو أول إنتاج مشترك تعرضه « كوبر فيلم » ولا شك أن هذه الشركة تستطيع أن تلعب دوراً هاماً فى تطور السينما العربيـــة من الناحية الفنية . هذا إلى جانب كونها مصدراً للعملة الصعبة ووسيلة من وسائل الإعلام السياحى من ناحية أخرى .

إذن فدورها مزدوج ، بين الاستفادة من الخبرات الفنية للدول المتقدمة فى السينما وبين الحصول على العملة الصعبة ، . . وصحيح أن كل فيلم يقوم على هـذا الازدواج بين الفن والتجارة ، وربما ظلت السينما هكذا لفترة طويلة قادمة . ولـكن بالنسبة لـكوبر فيلم يختلف الوضع ، حيث أن الفيلم العادى يمكن أن يخسر أحد هذين الجناحين ولـكن الفيلم المشترك يملك أكثر من أى فيـــلم آخر إمكانيه تحقيقهما معاً .

فماذا فعلت « كوبرو فيلم » فى فيلمها الأول ؟ !

من المقرر تاريخياً أن اكتافيوس قتل ابن كليوباترا من قيصر ، ولـكن كاتب قصة فيلمنا هذا أراد له أن يعيش ويستبدل بغلام آخر ، لماذا ؟ لاشىء يبرر هذا التصرف !

وبغض النظر عن أن تاريخنا لايزال مجهولا بالنسبة العربية . وعن أننا أحق بكتابة القصص عنه من الأجانب وأكثر دقة واحتراماً له ، فقد نضطر إلى قبول هذا التصرف من أجل « صنع » فيلم تجارى جيد فهل « ابن كليوباتره » كذلك ؟

إن سيناريو هذا الفيلم الذى كتبه ثلاثة من الايطاليين ضعيف إلى درجة لم

تكن متوقعة من الحرفيين ، وإذا نحن أغفلنا الفن ، فلنكن إذن أصحاب صنعة جيدة ولكن لا هذا ولا ذاك فى « ابن كليوباتره » .

ففى السيناريو حشو وتكرار لا معنى له ، وإفتقاد كامل إلى الحبكة التى تمسك بخيوطه وتدير مغامراته مثلا هناك الحب الذى يولد بلا مقدمات بين « ابن كليوباتره » وابنه الحاكم الرومانى ، وهناك دور ليلى فوزى الغامض تماماً . وهناك ثالثاً موقف إحتجاز المصريين لإبنة الحاكم . ففى نفس الوقت الذى يتم فيه هذا الاحتجاز يقتل أحد المصريين ، وما أن يفرجوا عن الفتـــاة حتى يثور شقيق المقتول على المتسبب فى الافراج عنها ، ويبارزه ورغم أنه ينهزم إلا أن الآخر يعفو عنه ويكون عقاب المنتصر الذى عفى « حسب تقاليد الصحراء » الجلد أكثر من ١٠ مرات ! ! هذا كله كان من الممكن الا يحدث لو لم يفرجوا عن الفتاة ! ثم هل يعقل أن يخطف الثوار إبنة عـــدوهم لمجرد أن يقولوا لها إجعلى من أبيك حاكماً نظيفاً ؟ .

ثم كيف عرف الرومان مكان « إبن كليوباتره » فى نهاية الفيلم .. ؟ وكيف إستطاع هذا « الابن » أن يصل إلى الأعداء لينقذ بعض الفتيات من التعذيب ؟ ولماذا ؟.. ولماذا ؟ . ولن ننتهى ؟ !

وإلى جانب هذا السيناريو وذلك الموضوع هناك المضمـــون الردىء الذى يقدمه الفيلم فأولا نجن نجد المصريين وهم يحاربون لا من أجل التخلص من الحكم الرومانى بل من أجل حكم رومانى نظيف ! كما قال بالنص زعيم القبائل ـ ثم نجد تاليها لا مناسبة له لهذا الابن من كليوباترة ! !

وأما عن التنفيذ ولا أقول عن الاخراج فبدائى بل ومضحك فالفراعنـــة يرتدون العقال العربى ويركبون الجمال العربية وأهرامات الجـــيزة تقع عند الاسكندرية ومشاهدة كثيرة مكررة ومملة وخاصة للجيوش .

ولم نسكن لنطالب تمثيلا وسط كل هذا ولقد كان « الدوبلاج » الانجليزى للمثلين العرب هو أفضل ما فى إنتاج كوبر فيلم الأول !!

وبعد فنحن لا نعنى أن على « كوبرو فيلم » إنتاج أفلام تجريبية . وإنما تستطيع هذه الشركة أن تحقق دورها المزدوج عن طريق الأفلام الفنية والمصنوعة جيداً فى نفس الوقت . وليس هذا بالمطلب العسير .


شركة افلام وارنر
تقدم
جاك ليمون
توني كيرتس
ناتالي وود
Jack Lemmon · Tony Curtis
Natalie Wood
في اعظم كوميديا
السباق العجيب
بانافيزيون بالالوان
"The Great Race"
جورج بيبارد
اليزابيث أشيلي
في
GEORGE PEPPARD
ELIZABETH ASHLEY
عشيقة زوجي
"THE THIRD DAY"
بانافيزيون بالالوان
كما يسرها أن تعلن عن اعادة عرض
التحفة السينمائية الرائعة
سيدتي الجميلة
MY FAIR LADY
ركس هاريسون
اودري هيبورن
بانافيزيون - بالالوان
AUDREY HEPBURN · REX HARRISON
الفيلم الحائز على ٨ اوسكار

سيدتي الجميــلة جدا

مثل حفلة الفن المقدسة التى كان اليونانيون القدماء يقيمونها فى مسارحهم ؛ هكذا « سيدتى الجميلة » إنه حفلة فن على الطراز اليونانى القديم ، ذلك الفردوس الجمالى المفقود ، تجتمع فيها كل الفنون فما تنتهى منها حتى تعود لتراها !!

والفيلم مأخوذ عن مسرحية استمر عرضها موسيقية ٢٤ شهراً فى برودواى و١٨ شهراً فى لندن والاصل فيهما معاً مسرحية « بيجماليون » للكاتب الايرلندى العظيم جورج برنارد شو ، والتى تمتد بدورها إلى الأساطير اليونانية القديمة ، من حيث إنبثقت ثم توالت رؤى الكتاب لها ، وقد جعلها شو تدور بين أستاذ علم الكلام هنرى هيجنز وبائعة الأزهار اليزا دولتيل وذلك فى أطار من سخرية شــو اللاذعة ، فهيجنز يراهن زميلا له على أنه يستطيع عن طريق تنقية اللغة من العامية أن يرفع اليزا من أسفل المجتمع إلى أعلى طبقاته ، وبالفعل يكسب الرهان ولكن يحدث خلال ذلك مالم يتوقعه كلاهما ، إذا يتبادلان الحب ، وفى المسرحيه يحول الفارق الطبقى دون زواجهما على عكس ما يحدث فى الفيلم الأمريكى وبالتالى فى المسرحية الموسيقية .

وإذا كان شو قد أراد السخرية من إهمال الإنجليز للغتهم وإن يبرز فى الوقت نفسه إيمانه بالصراع الطبقى الذى هو الطريق لإزالة الطبقية من الحياة . فإن الفيلم الأمريكى لم يكن مطالبا بأن يلتزم هدفيه هذين ، ويعود هذا إلى سببين ، أولها من الناحية الفكرية حيث لا تؤمن العقلية الأمريكية بامكانية إلغاء الطبقية . وثانيهما من الناحية الجمالية البحته ، إذ أن العمل الفنى طالما خرج عن حدود خالقه شكلا او مضمونا سواء إلى شكل آخر أم مضمون آخر صار هذا العمل ملكا للفنان الجديد وحده ، وهو فى « سيدتى الجميلة » الكاتب الأمريكى « الان جاى ليرنر » الذى أعد المسرحية ثم الفيلم وكتب الاغانى التى لم ينج من الإعجاب بها أحد !

وقد استطاع هذا الكاتب أن يحول بذور السخرية عند شو إلى فيضان التهم كل شيء ، بل ولقد تطور بشخصية والد اليزا « الفريد دولتيل » إلى شخصية زوربوية — نسبة إلى زوربا — وخلق منها نموذجا من نماذج العدميه المطلقه من خلال الضحك العنيف المروع ، أو كما وصفه هيجنز .. وأننا إذا ظللنا نستمع إليه فقدنا الإيمان بكل شيء » !!

وقد أخرج الفيلم المخرج الأمريكى المخضرم جورج كيوكر الذى بدأ حياته الفنية مخرجا مسرحيا فى العشرينيات ونال شهرة عالمية واسعة بعد إخراجه فيلم « غادة الكاميليا » ١٩٣٦ الذى مثلته جريتا جاربو مع روبرت تايلور ، وكان آخر فيلم شاهدناه له « دعنا نحب » ١٩٦٠ لمارلين منرو وايف مونتان .

وقد التزم فى إخراجه « سيدتى الجميلة » بالمسرحية الموسيقية إلى حد إلغاء إمكانيات الكاميرا فى هذا الفيلم لم تتحرك ولم تلعب دورها اللهم إلا فى التصوير ، إنما تركت الحركة للممثلين وهى صفة المسرح الجوهرية ، ولا أدل على ذلك من إنتقاله خلال الفيلم كله — أكثر من ثلاث ساعات — بين ستة مناظر فقط هى ساحة السوق ومنزل هيجنز وأمام المنزل وسباق اسكوت وحفل السفارة ومنزل والدة هيجنز .

ويتضح الشكل المسرحى للاخراج عند مقارنته بفيلم « الحى الغربى » وهو مماثل له فى النوع ففيه كانت الحركة كلها للكاميرا ، بالاضافة إلى تشكيل الرغبات وإستغلال اللون فنيا إلى حد بعيد ، وهو مالا وجود له فى فيلمنا هذا .

ورغم ذلك فالفيلم لم يفقد الكثير بهذه الصورة المسرحية ، فنحن إذا وضعنا مقابل عدم وجود اللغة السينمائية ، الأغانى الست عشر ، والموسيقى الفذه لفردريك لويس ، والملابس الرائعة لسيسيل بيتون ، والألوان المتقنة ، والشاشة ٧٠ ملم ذات الصوت المجسم ، بل والترجمة العربية الممتازة للمترجم « ساروت » وجدنا الكفة ترجح مع الأسلوب المسرحى وإن لم ترجح ضد الأسلوب السينمائى وفى



أودري هيبورن فى [سيدتى الجميلة]

بمجال الحركة المسرحية كان المخرج موفقاً عندما أراد التعبير عن بداية اليوم بالحركة الصامتة للمجاميع فى السوق ، وعندما أراد أن يسخر من الارستقراطية فى منظر حيث جعلهم يتحركون كالعرائس بطريقة كاريكاتوريه بارعة .

والجديد حقاً فى « سيدتى الجميلة » وهو مالم يتحقق فى « الحى الغربى » الامتزاج الكامل بين الحوار والأغانى والموسيقى مما يجعلك تشعر بأن الفيلم بجميع عناصره سيمفونية كاملة تحلق بك فى أعلى سماوات المتعة الخالصة .

وأخيراً : لابد أن نذكر أن الشيء الوحيد الذى يلى الموسيقى فى فيلمنا روعة وإتقانا هو تمثيل أودرى هيبورن فى دور اليزا وريكس هاريسون فى دور هيجنز وستانلى هولوواى فى دور الفريد دولتيل والفريد هايد هوايت فى دور الكولونيل بيكرنج ، لقد مثلت هيبورن شخصيتين فى دور واحــد وأخلصت لأبعد مدى فى التعبير عنهما لهجة وسلوكا وأداء ، لقد اكتفت بتغيير روحها دون ملابسها أو حركتها عندما شعرت بحبها لاول مرة فنقلت إلينا الاحساس كاملا وكذلك فعلت عندما أحست بمأساة انصرافه عنها بعد أن كسب رهانه .

أما ريكس هاريسون الذى نال الأوسكار عن هذا الدور فقد كنا فى عجب من فوزه على أنتونى كوين فى « زوربا » ، ولكن الدهشة زالت بعد مشاهدة الفيلم ليس لأنه تفوق على كوين ولكن لأن دور « زوربا » لم ولن يتكرر أو يتاح لممثل فى قوته وعمقه ! !

❋❋❋

عاشقة الوهم

عندما انتهى المخرج الأمريكى جون جلرمن تصوير فيلم المراهقة أو « شهوة الامتلاك » وقف يقول فى مؤتمر صحفى أننى لا أرى ضرورة فى أن يكون المخرج من الموجه الجديده حتى يصنع أفلاما جيده !

وبالطبع هذا كلام سليم ،ولم يقل أحد أن مخرجى الموجة الجديدة ، هم وحدهم الذين يصنعون الأفلام الجيدة

و« الموجة الجديدة » إسم أطلقته الناقده الفرنسية « فرانس جيرو »على جماعة فرنسية شابة بدأت عملها السينمائى فى أوائل الخمسينات ، ولم يلبث هذا الاسم أن اقترن بالمرحله التى يجتازها الفن السينمائى فى العالم أجمع ، ونستطيع أن نوجز هدف هذه المرحلة فى كلمات فنقول إنها محاولة الحصول على أكبر قدر من امكانيات السينما ، وذلك عن طريق تحديد ماينفرد به هذا الفن ثم إستغلاله إلى أقصى مدى ، أعنى التعبير « بالصورة » وبهذه الصورة وحدها كجوهر اللغة السينمائية ، فكما أن الكلمة هى وسيلة الشاعر أو الأديب « فإن الكاميرا وسيلة السينمائى ، حركتها وزاوتيها وحجم اللقطة التى تصورها ، إلى آخر مفردات هذه اللغة التعبيرية الجديد .

وقد كان من الصعب ولا يزال أن تجد الاتجاهات الحديثة منفذاً لها فى السينما الامريكية فللا ستوديوهات هناك باب حديدى ، مفتوح على مصراعيه فقط لمن يريد أن يصنع فيلما « مضمون الايراد » ، ولكن كان لابد أن يدق أحد هذا الباب وأن يغامر بالايراد فى سبيل الفن ، بل وقد وجد أصحاب الشركات أنفسهم أن « الجماهير » تتطور وتنضج .

ولا شك أن فيلم المراهقة يقف مع الافلام الطليعية ولكنه لا يتساوى معها في نفس الوقت . لماذا ؟

إن الاتجاهات الحديثه في كل مكان تنجح من خلال إقامة التوازن بين المحافظة على الطابع المميز للسينما في هذا البلد أو ذاك ، وبين التجديد الذي لا يشوه هذا الطابع وإنما ينبع من داخله دون أن يفقده سوى ما صار من الضروري أن يفقده لكي يتطور ويستمر ! .

ومخرج المراهقة فشل في إقامة هذا التوازن ، إنه شديد التأثر بالموجة الجديدة الفرنسية ، يتضح هذا في النصف الاول للفيلم ، ولكنه يريد أن يصنع فيلما أمريكيا فماذا فعل ؟ رفض الموجة الجديدة بمعناها الفرنسي كما هو واضح في حديثه وقدم في النصف الثاني من فيلمه الطابع الامريكي الذي حاول أن يطوره في النصف الاول فجاء فيلمه كالشخصية المنقسمة على نفسها !

أنييس فتاة صغيرة في حوالي السادسة عشرة تعيش مع والدها القاضي السابق « لاربو » والفتاه الشهوانية العابثة « كارمن » . وانييس جسد يتفتح ونظرات زائغة . . ورغبة جامحة وذكريات مؤلمة ، وهي بريئة ولكن براءة الانسان البدائي في عنفه ووحدته .

وتتملك أنييس شهوة طاغية إلى الامتلاك فتصنع « خيال المآته » وتعامله كأن حي ، إنها تخجل منه وهي تخلع ملابسها ، وتغني له ، وتخشى عليه ، وفي ليلة عاصفة يختفي في داخل « خيالها » شاب هارب من جريمة ارتكبها فتحبه بقوة وجنون قائلة « إنه لي فأنا الذي صنعته » . ولا يعبأ الشاب بها بل ويقيم علاقه جسديه مع « كارمن » ، وعندما تراهما معا تحاول أن تقتل « كارمن » التي ترحل بلا عودة ! .

ويبدأ « جوزيف » ، وهذا إسمه في التعاطف مع أنييس وخاصة بعد أن أدرك

أنها حرمت من حنان الأمومة منذ الصغر وأن والدها لا يعاملها بالحب والعطف المطلوبين فى هذه الفترة ثم يتبادلان الحب وتحقق أنييس رغبتها فى الامتلاك ، فى أن يكون هناك شىء يخصها .

ثم يضطرب الفيلم بعد ذلك اضطرابا عظيما ، فالفتاة تهرب مع حبيبها الذى يعمل ويحاول الحياة معها ، ولكنهما يفشلان ، والأب « لاربو » يكشف عن مأساته مع زوجته التى لم تحبه وأحبت أحد أصدقائه . . حاول وهو القاضى أن يقتله ولم يتهمه أحد ، ولكنه أدان نفسه فاعتزل القضاء . . . وعندما أصبح وجه أنييس شبيها بوجه أمها كره الفتاة من أجل ذلك ، ولهذا الأب ابنة تستدين منه المال وترى أن أنييس مجنونة ، وتفاصيل أخرى كثيرة بدت مقحمة على الفيلم حتى النهاية

وليس ما يفصل بين نصفى الفيلم . . تطور السيناريو الذى كتبه ستانلى مان فحسب ، بل هو أساسا بأسلوب الاخراج ، ففى النصف الأول نجد ذلك الانسياب الفرنسى الرقيق فى إيقاعه وفى نقلاته ، الشفاف الواضح حتى فى عنفه وغموضه ، فالشخصية المحورية غامضة وعنيفة ، ولكننا ندرك ما وراء ذلك العنف والغموض ، ندركه من ملابسها البسيطة ، من الدمية التى تحبها ويحطمها والدها على الصخور ، ومن شغفها بالعبث فى مياه البحر الصاخبة ثم من ذلك المشهد العظيم مشهد التطلع إلى الطيور « فى هذا المشهد تدور الكاميرا حول أنييس دورة كاملة من أعلى بينما ترفع ذراعيها إلى السماء وتحرك أصابع يديها تنادى الطيور فى السماء الرمادية الحزينة

وفى ذلك النصف الأول أيضا يبلغ التعبير بلغة السينما قمته ، فالكاميرا متحركة لها دائماً زواياها المعبرة ، واللقطات تتوالى فى كل منها تشكيل فنى بالضوء والظل متسقا مع الشاشة الكبيرة « سكوب » ومع الحالة النفسية للشخصيات كما فى مشهد العاصفة حين اختفى جوزيف داخل خيال المرآة ومشهد اللقاء الجنسى بينه وبين أنييس عندما امتزجت صورتهما بدمية الفتاة ثم بأشجار الغابة ورغم العنف والمبالغة وهما من صفات الفيلم الأمريكى التى تحاول الطليعة هناك بالتخلص منها ، إلا أنهما

كاما بدرجة لم تؤثر فى هذا الجزء من الفيلم ، بعكس الجزء الثانى الذى نجد فيه عنفا متزايدا بدون مبرر ، وتحركات ميكانيكية للكاميرا واستغلال سيء لقدراتها وقدرات المخرج الفنية التى اتضحت قبل ذلك .

وأخيراً فى هذا الفيلم ممثلة عبقرية بلا أدنى مبالغة ، أعنى بها «باترشيا جوزيه» التى قامت بدور أنييس ، وهى ممثلة فرنسية الأصل سبق أن مثلت فى فيلم «أيام الآحاد فى مدينة آفرى» لسيرج بور جنيو وهذا هو أول دور لها فى السينما الأمريكية ، لقد مثلت دورها بفهم مزدوج لطبيعة الشخصية التى تؤديها ولطبيعة عدسة الكاميرا المبكر وسكوبية التى تبرز التفاصيل الدقيقة لكل شيء عندما كانت تسرد لجوزيف ذكرياتها وعندما أمسكت برأسه ميتا وأحست بالدم فهتفت به «كنت أحلم دائماً إنك حقيقى : !

حول السينما الامريكية

◆ قبل عام ١٩٥٠ كان معدل الإنتاج السنوى لهوليود ٥٠٠ فيلم وفى هذا العام كسر احتكار شركات الإنتاج لدور العرض بحكم قضائى .

◆ فى عام ١٩٥١ هبط الانتاج إلى ٣٩١ فيلماً وفى عام ١٩٥٤ إلى ٢٥٣ فيلماً وبدأ تأثير التلفزيون يتضح فى هذا الوقت حتى وصل الانتاج فى عام ١٩٦٠ إلى ١٥٤ فيلماً وهو المتوسط المستمر حتى الآن .

◆ رغم التوسع فى عرض الأفلام الأجنبية إلا أن دخل الشباك الامريكى ما زال ٩٠ ٪ من الأفلام الأمريكية وحدها .

◆ يبلغ عدد المترددين أسبوعياً على دور العرض ٤٥ مليون نسمة على ١٣ ألف و ٢٠٠ دار عرض إلى جانب ٥ آلاف دار يدخلها المشاهدون بسياراتهم .

◆ يصل عدد الأفلام القصيرة والتسجيلية سنوياً إلى ٣ ألف فيلم تمد ٦٣٠ ألف جهاز عرض مقاس ١٦ ملليمتر .

قطار الفن والحب والموت

لوحات لرينوار ، سيزان ، براك .. جوجان ، بيكاسو وغيرهم من كبار الفنانين ، الفن الحديث كله يتحرك فى قطار باريسى أثناء الاحتلال النازى لفرنسا وقبل نهاية الحرب بوقت قصير ونجد الفرنسيون يحاولون منع القطار من العبور خارج الحدود ، ففيه « أمجاد فرنسا وتراثها » . وضابط ألمانى عنيد يصر على الخروج بالقطار قبل وصول قوات الحلفاء إلى باريس وإعلان هزيمة النازى الكاملة . !

هذه هى فكرة الفيلم الامريكى « القطار » ، وهى فكرة ، سينمائية » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، فالبساطة التى تتميز بها ، وعمق الموقف الذى تمتاز به كلا العنصرين يمنحان المخرج فرصة التعبير السينمائى . حيث تتحرر الكاميرا من متابعة « حدوته » ، هذه الحرية التى تنعكس بدورها على الممثلين والممثلات وتجعل المخرج سيد الفيلم دون منازع !

ولقد استطاع المخرج جون فرانكنهيمر وهو من الطليعة الامريكيين أن يستخرج من هذا الموقف رؤيا إنسانية ناضجة عن الكفاح فى سبيل الحرية الوطنية .. فأنت ترى الفرنسيين فى كفاحهم من أجل اللوحات الفنية يكافحون فى الحقيقة من أجل فرنسا ذاتها ، أنهم لم يشاهدوا هذه اللوحات أبدا ولكنها تحولت فى نظرهم إلى رمز لبلادهم كلها ، بينما ترى الضابط النازى الذى يدرك قيمة اللوحات من الناحية الجمالية وهو يحاول الذهاب بها إلى ألمانيا معتقداً أن الفن لمن يفهمه ويتذوقه بالثقافة والعلم والمعرفة وهى نظرة « نازية » إلى الفن تجسد بشكل رائع الحماقة الهتلرية المجنونة التى تضحى بالانسان من أجل فكرة مجردة وتمزق السلام من أجل حرب لا طائل وراءها .

إن هذا الموقف المبتكر يتركز فى المشهد الأخير من الفيلم ، فى صيحات

الضابط النازى عند ما يقول لبطل المقاومة الفرنسية بكبرياء المهزوم الأجوف « أنت لم تنتصر لأنك لا تفهم هذه اللوحات ولا تشعر بها » ، وفى صمت الفرنسى الطويل الذى يعقبه إطلاق الرصاص على الضابط النازى دون أن يبادله كلمة واحدة فالنازى يتحدث عن الفن وسط عشرات الجثث الانسانية البريئة ، ماتت دون سبب ، وهى التى لم تعش دون هدف !

وفى معالجة الفيلم للكفاح من أجل الحرية تبدو بوضوح أمريكيته الأصيلة ، فالكفاح هناك طابع فردى ، برت لانكستر أمام بول سكوفيلد أو بطل المقاومة أمام بطل الاحتلال ومن خلالها ندرك كفاح الشعب كله ضد النازية كلها ، وهذه أصالة لا نرفضها وأن حق لنا أن نضعها فى موضعها .

ورغم جودة السيناريو إلا أنه لم يخلو من « الفلفل » الأمريكى ، فبدون أرملة وحيدة تقضى مع البطل ليلة يكون الفيلم من بدايته إلى نهايته فيلم « رجالى » و « ثقيل » أكثر من اللازم ، وبدون شىء من الحركة المثيرة تكون المسألة « جدية جدا » أكثر من اللازم أيضا !

ومع ذلك فالسيناريو « درس » هام لكتاب السيناريو فى بلادنا . فنحن دائما فى مجال تصوير الكفاح الوطنى نخرج بأبطال الكفاح من واقعية الانسان إلى مثالية الملائكة . . وكذلك إذا صورنا خائناً وضعناه فى حضيض الحيوانات خارج دائرة الانسان بدورة . . ! وكلا الأمرين ناتج عن غلبة النمط على الشخصية فى السيناريو المصرى ، فى هذا الفيلم ترى الكفاح الوطنى يقوم به البشر المترددون والجبناء ، والضعفاء والأقوياء .

وهكذا يصل الفيلم إلى الجمهور فى بساطة وفى إنسانية . . !

وجون فرانكنهيمر فعشق فن الممثل الكبير برت لانكستر ، هل تذكر « المتوحشون الصغار » أو « ٧ أيام من مايو » أو « سجين الكتراز » ، أنها كلها

تمثيل لانكستر وإخراج فرانكهيمر .. ! ومنذ أن تحول لانكستر من نجم محبوب إلى ممثل موهوب فى « واعظ الشيطان » حيث نال الأوسكار.. وهو يقوم بتمثيل شخصيات قوية أظهر فيها براعته الدور وراء الدور .

ولكن « القطار » هو فيلم مخرج بالدرجة الأولى فهم يكن لانكستر فى مستواه المعهود ، ولا جان مورو بطبيعة دورها النمطى العادى أما بول سكوفيلد الذى قام بدور الضابط النازى فالحق أنه كان أقوى وأعمق مجهود فنى من هذا الفيلم بعد مجهود المخرج الهائل .

❈❈❈

حديقة حيوان انسانية

هى حيوانة ثرية . . يهرب منها حتى ولدها لينتحر خلاصاً من حنانها ، الثرى ، والناس من حولها أكثر حيوانية وأن كانوا فقراء فى مجتمع يعيش فيه الناس أما بالملايين وأما بالملايم جمعهم الفيلم خلال عشر ساعات مرعبة يرتعد المشاهدون أثناءها من المصير الذى يمكن أن يصل إليه الانسان فى ظل النظم الاقتصادية الفاسدة !

والساعات العشر التى تدور فيها أحداث الفيلم تنبع كلها من موقف واحد هو توقف المصعد الداخلى الخاص بالسيدة الثرية والذى صنع خصيصا لها بعد حادث نجم عنه كسر فى فخذها وينتهى الفيلم بعودة الكهرباء وطوال مدة العرض تتوالى أمامنا المواقف المركزة المعبرة عن الحياة فى أمريكا ، فعندما يتعطل المصعد تدق السيدة جرس الأنذار الخارجى فى الطريق ولكنها هى المثقفة الواعية تتساءل بحزن « كم من مرة سمعت هذا الجرس ولم أبال » وبالفعل لم يلتفت إليها أحد فكل إنسان فى ذاته منغلق عليها تماما ، وبالصدفة يمر سكير بائس ويسمع الجرس فيدخل المنزل ويذهله الثراء الفاحش وعشرات الزجاجات من الخمور المختلفة فيأخذ أول ماتقع عليه يده ويبيعه ثم يتوجه إلى صديقته المومس البدنية ويخبرها بالكنز الذى وقع عليه ويعودان إلى المنزل معاودون أى تأثر بصرخات « السيدة التى فى القفص » — وهذا هو إسم الفيلم — يبدأ كل منهما فى جمع مايريده ، وفى تلك الأثناء يظهر شابان وفتاة ضائعة كانوا يتصعلكون عندما شاهدوا السكير يبيع ماسرقه فتتبعوه وهجموا على المنزل وقتلوا السكير وحاولوا قتل المومس ثم المرأة الثرية ، ولكن الأخيرة تفقأ عينى كبيرهم القاتل ويلتاع « أو ديب العصر الحديث » وهو يعوى من الألم وتزحف هى نحو الطريق بعد أن سقطت من المصعد وتصرخ والسيارات رائحة غادية والفتى الأعمى يتخبط وراءها حتى تصدمه سيارة مسرعة هنا فقط ينتبه الأمريكيون إلى المأساة الدامية لسبب واحد هو أن المرور قد تعطل

فى الطريق ويموت الفتى متأثرا بجراحه وتظل السيدة تصيح أنتم وحوش ،وحوش وحوش !

وعلى الرغم من ميلودرامية الموقف الذى يتشكل منه الفيلم إلا أن الميلودراما هنا ليست عيبا مادامت تخدم الفكرة الاساسية للموضوع،وقد أنتج الفيلم وكتبه فى شكل سينمائى ناجح « لوثر دافيز » ، وأخرجه « والترجرومان » الذى بدأ حياته كمخرج فى التليفزيون ولفت الانظار بقوة إخراجه لهذا الفيلم . . أما عن التمثيل فقد عادت الممثلة أوليفيادى هافيلاند إلى الشاشة بهذا الفيلم الجيد بعد غياب دام ست سنوات كاملة وهى عودة موفقة تذكرنا بأمجادها القديمة وخاصة فى « ذهب مع الريح » عام ١٩٣٩ ويشترك معها ثلاثة ممثلين مسرحيين هم جيف جورى فى دور السكير وآن سوثرن فى دور المومس ، وجيمس جان فى دور الفتى الطائش المتوحش والجدير بالذكر أن هذه هى المرة الأولى التى يمثل فيها الأخيران فى السينما أما الممثل البارع جيف جورى الذى يعتبر هذا الفيلم أول أفلامه الناجحة بعد نجاح ضخم فى التليفزيون وفى مسارح برودواى حيث كان متخصصاً فى مسرحيات شكسبير فقد أدى فى هذا الفيلم دوراً من أعظم أدوار ١٩٦٥

وهذا الفيلم هو العمل الفنى الثانى من إنتاج هوليود الذى شاهدناه فى الفترة الأخيرة بعد « عالم مجنون مجنون لستانلى كرامر يصور الحياة فى المجتمع الامريكى بقسوة وعنف ويعبر عن حديقة الحيوانات الانسانية التى توجد معنا على هذه الأرض

وسقط الجواد الجامح !

يعتبر الفريد هتشكوك من أشهر مخرجي السينما في العالم أن لم يكن أشهرهم جميعا فهو المخرج الوحيد الذي تلصق صورته على الاعلانات، ويتوارى الى جوار اسمه ألمع الممثلين والممثلات وليس هناك شك في أن سبب ذلك هو الاثارة الشديدة التي تتميز بها أفلامه . وقدرته على « شد » المتفرج إلى مقعده طوال مدة العرض فهذه الأفلام ليست « بوليسية » فحسب وليست « مرعبة » فقط ، بل أنه استطاع أن يجمع لها هذين العنصرين معا، وفي حبكة قوية تستمد أصولها في أغلب الأحوال من التحليل النفسي للعقد المكبوته وخاصة العقد التي كشف عنها فرويد .

وليس معنى هذا أن هتشكوك يحاول تقديم أفلام «نفسية » ، أنه ينفي عنها هذه الصفقة في أحاديثه نفيا قاطعا ويؤكد ذلك طبيعة أعماله نفسها فهو يستخدم التحليل النفسي كأداة للتشويق لا أكثر ، وقد نجح في هذا فعلى درب فرويد من الغرائب والألغاز ما يكفي لعمل عشرات الافلام من هذا النوع الذي ينطبق عليه المثل العامي « لا يودي ولا يجيب » !

ولم يكن هتشكوك في بداية حياته هكذا . . لقد ولد في انجلترا عام ١٨٩٩ — فهو من أصل انجليزي — وبدأ حياته موظفا في الاعلانات السينمائية ثم بدأ يكتب السيناريو حتى استطاع أن يخرج أول افلامه عام ١٩٢٥ باسم « حديقة السرور » ثم أول فيلم إنجليزي ناطق عام ١٩٣٠ وهو « الصتري كالنبح » .. ثم أخرج عدة أفلام ناجحه أشهرها « جونو والطاووس » عام ١٩٣١ المأخوذ عن مسرحية شون اوكيزي المعروفه .

وقد ظل بعد ذهابه إلى هوليود عام ١٩٤٠ يخرج أفلاما لها دلاله إجتماعية ورومانسيه مثل « ريبكا » الذي مثله لورنس أوليفيه ، ولكنه سرعان ما عثر على

البيضة الذهبية فى كتابات فرويد فهجر الحياة وجمح إلى الفضاء ، حصاناً يسير على الماء ، وراح يفخر بأن أفلامه ليس لها أى مغزى اجتماعى وأن هذا هو الواجب على الفنان الحقيقى . . ! !

ومنذ الحرب الثانية حتى الآن وهتشكوك يطبق فى أفلامه التزامه الكامل بهتشكوك وليحترق العالم من بعده ، وفى فيلمه التاسع والثلاثين ، مارنى الذى عرض باسم امرأة شاذة تلوح النهاية التى كان بد منها وبدق جرس الخطر مدويا بزوال العرش الهتشكوكى !

فمنذ فيلم «بيت دكتور أدوارد» عام ١٩٤٥ وهو البداية الناجحة لأفلامه المثيرة حتى الطيور ١٩٦٣ وهتشكوك يقدم أشكالا رائعة من الحرفية المتقنة مثل جريمة القتـــل من خلال زجاج النظارة فى فيلم «غريبان فى قطار» وحلم المصاب بالاكروفوبيا «الخوف من الأماكن العالية» فى فيلم الدوامة ، غير أن أعماله فى هذه الأفلام ليست سوى شكل فى فراغ ورسم رائع على الهواء ، لذلك كان لابد أن يسقط الجواد الجامح يوماً ما .

ويحكى فيلم «امرأة شاذة» قصة الفتاة «مارنى» التى تبدو طوال الفيلم غريبة الأطوار ، تسرق ثم تضع النقود فى صندوق للبريد وتلقى بمفتاحه فى بالوعة المياه ، تعتقد فى كراهية أمها لها ! تخاف من اللون الأحمر ، تكره الرجال وترفض أن يلمسها أحد حتى زوجها الذى أحبها ورغب فى أن ينقذها ، وفى النهاية — وكالعادة — تتكشف الحقيقة فتدرك أن أمها كانت تعمل بائعة لتهوى عند ما كانت صغيرة وقد ضرب أحدهم الأم ذات يوم فقتلته الصغيرة وقالت الأم إنها هى التى قتلته أولا ابنتها وذلك بعد أن كسر ساقها . . . !

ونفس هذه القصة تجدها فى فيلم بيت أدوارد مع استبدال الفتاة بشـاب ، والام بالاب ، والضحية بشقيق الشاب والزوج بطبيبة نفسية تحب مريضهـا وفى هذا إفلاس صريح لم نعهده من هتشـكوك ، كما أن الشكل الفنى فى «امرأة

شاذة ، ضعيف إلى درجة لم نتوقعها منه أيضا . فالملل يتسلل إلى كثير من أجزائه، والانفعال واضح كشفه الجمهور ببساطه مثل مشهد السرقة عند ماعادت الكاميرا إلى الوراء لتبدو « مارنى » وهى تسرق والخادمة وهى تنظف الأرض وكلاهما تقترب من الأخرى . ثم الحذاء الذى خلعته « مارنى » والذى كاد أن يسقط من معطفها وحين يقع فندرك أن الخادمة صماء لاتسمع . . وهكذا .

ولا يعنى هذا أن الفيلم خال من المشاهد الناجحة «حرفيا» ، كمشهد النهاية الذى نجح هتشكوك فى خلقه ببراعه مستغلا اللون والصوت والحركه والتداخل بين الماضى والحاضر ، ولكننا لايجب أن ننسى الممثلة الجديدة « تيبى هيدرن » التى قامت بدور مارنى « فهى موهبة أصيلة ذات قدرة على التركيز واستيعاب الشخصية بجميع ابعادها ، ويحق لهتشكوك أن يفخر باستخراجه كل هذه الكنوز منها بدلا من أن يفاخر بخلو أفلامه من المعنى الاجتماعى. أن أعمال هتشكوك المثيره مكانها الطبيعى فى المتاحف بمبدأ عن سماء الفن وأرض الحياة المخروحتين فى روح وعقل كل إنسان صادق فما بالك بالفنان وصدقه !؟!.

زوربا ورقصة الألم

تتساءل بعض الأصوات هذه الأيام .. كيف تخرج السينما العربية إلى النطاق العالمى ، وتميل الإجابات إلى القول أن الطريق إلى هذه العالميه هو إلغاء الطابع المحلى أو التخفيف منه على الأقل ، والواقع أن هذه إجابة خاطئة وزائفة تماماً فالطريق الوحيد إلى العالمية هو ذلك الطابع المحلى ، بل وكلما أوغل العمل الفنى فى المحلية وكشف عن أبعادها الإنسانية العميقة كلما اكتسب الدلالة العالميـة ، فالانسانية كلمة مجردة لا معنى لها إلا من خلال الواقع الحى الملموس ، وفيلم « زوربا اليونانى » أحد الأمثلة العملية على ذلك فهو يتعمق الطابع المحلى اليونانى فى « جزيرة كريت » بعاداتها ، وتقاليدها ، وواقعها وأشخاصها وروحها ويصل بذلك إلى مستوى إنسانى رفيع ومستوى عالمى كما يتوفر فى عديد من الأفلام التى يتم إنتاجها كل عام .

وفيلم « زوربا » هو أحدث أفلام المخرج « ميشيل كالوياتس » وكما كان فيلمه « الكترا » من أعظم أفلام الموسم الماضى . فالأمر كذلك بالنسبة لفيلمه هذا ، وكاكوياتس من هؤلاء الذين يتركون بصماتهم قوية وواضحـة على الفن الذى يمارسونه فهو بفيلمه «الكترا» ثم «زوربا» يصنع لنفسه خطاً فنياً وفكرياخاصا.

والفكر الذى يتبناه كاكوياتس ينبع من الحضارة اليونانية القديمة قدمه فى الفيلم الأول من أسطورة « الكترا » وقدمه فى الفيلم الثانى من خلال روايةزوربا اليونانى للكاتب والشاعر المعاصر نيكوس كزانتزاكيس (١٨٨٣ — ١٩٥٧) الذى وصفه بعض النقاد بهوميروس القرن العشرين .

وليس هذا الإتجاه الفكرى لكاكوياتس لأنه يونانى الأصل ولأن أغلب العاملين من اليونان ، بل كذلك لأن الحضارة اليونانية القديمة هى التراث الروحى

لأوروبا كلها . . لهذا فهو يشخلهم منهما رؤية يكشف بها مشكلات العصر بما يتفق مع وجهة نظره .

ففيلم « زوربا » يقدم شخصيتين أساسيتين ، الكاتب الانجليزى الشاب بازيل الذى يمثل المثقف الاوروبى المعاصر ويوحى بغربته وضياعه خير إيحاء ، ثم زوربا الصعلوك الذى تعيش فيه الروح اليونانية القديمة فى القرن العشرين ، والأول يتردد أمام كل الأشياء ، تردد هاملت ولكن فى عالم لا ينتهى منه لشىء ، بينما يقتحم الثانى الحياة إقتحاماً ويكاد يلتهمها التهاماً .

فزوربا هو التجسيد المعاصر لروح الآله ديونوزوس اليونانى القديم ، فرغم أنه نقى القلب ، صافى العقل فان براءته كبراءة الوحوش فى خطورتها الاولى . . أنه يعيش فى صخب جنونى ويتحدى الموت بالإنغماس فى الحياة روحا وجسداً حتى أعماقها . فإذا جاء الموت بعد ذلك فلن يجد شيئاً يأكله وهو يرقص لكى يتخلص من الألم . . لايؤمن بالكنيسة التى تقف بينه وبين الله . ولا يعترف بالزواج الرسمى وإنما بزواج الحب أمام البحر والنجوم والتراب .

حريته هى موسيقاه ، أو كما قال لبازيل بعد أن عمل معه :

« سأفعل كل ما تقوله ، ولكنى حر فى إختيار الوقت الذى أعزف فيه على آلتى ، وهو يحارب ضد الأتراك والبلغار لمصلحة بلاده ، ولكنه لا يؤمن إلا بالإنسان ، ويجدد شبابه وحيويته كل يوم ويغترف من الحياة ليواجه الموت برقصة مجنونة ، وفى النهاية يرجوه بازيل أن يعلمه الرقص فتلمع عيناه وتغمره النشوة ، ويرقصان وكل منهما يمسك بيد الآخر .

وكاكوياني مخرج طليعى ولكنه لايغرق فنه فى التجارب الزاعقة . . أنه يؤمن بأن الصورة هى لغة السينما ووسيلتها الاساسية فى التعبير ، ولكنه بجانب ذلك لا يقلل من أهمية الحوار ، أو من أهمية العنصر البشرى أى الممثل وإنما



أنتونى كوين [فى زوربا]

يستغل كل إمكانيات السينما من صورة وحوار وممثل لتدعيم عمله فالجماليات عند كاكويانس ليست مفروضة من ذاته هو بقدر ما هي نابعـــة من الفيلم نفسه ، يفرضها السياق وكأنها شيء طبيعي لا تعسف فيه ، والممثل ليس دمية في يده وإنما هو إمكانية فنية يستغلها بتحكمه فيها وإتاحة الفرصة الواسعة لها في نفس الوقت ، وبهذا يتميز كاكويانس عن كثير من مخرجي الطليعة وخاصة في فيلمه هذا

كذلك يعتبر كاكويانس نموذجا لتطبيق فكرة « فنان السينما » أي أن الفيلم السينمائي نتاج لذاتية خلاقة واحدة ، كالقصيدة بالنسبة للشاعر ، ويتحقق هذا عن طريق كتابة المخرج للسيناريو ، واعتبار الرواية أو المسرحية إذا كان الفيـــلم مأخوذاً عن هذه أو تلك ، كالمادة الخام التي تتشكل حسب وجهة نظره ، ومن أمثلة ذلك تصرف كاكويانس في رواية « زوربا » ، حيث يموت « زوربا » في الرواية بينما لا يحدث ذلك في الفيلم إيحاء من المخرج بأنه لا يقدم تحليلا لأسلوب الحياة عند فرد ، وإنما رؤية فكرية شاملة تتعداه إلى الإنسانية كلها في أبعادها العريضة المتشابكة . ومن المشـاهد الدالة على عبقرية كاكويانس في « زوربا » مشهد قصة « زوربا » الأولى التي أبدع في تصويرها المصور والتر لاسالي وبخاصة في اللقطة الأخيرة منها ورأس « زوربا » يحتضن الرمال والضوء والظل فتنتشر عليها لتشكل كلها لوحة فنية بديعة ، وكذلك مشهد رجم الزانية حسب تقاليد « جزيرة كريت » ، حيث تنتقل الكاميرا بين الوجوه المتحفزة للقتل ، والأرملة البائسة ضحية قسوة الحياة ، والمثقف بازيل مشلول الإرادة الذي لا يدري ماذا يفعل رغم أنه كان السبب في هذه المأساة ورغم أن أحداً لا يمسه بسوء ، بينما يتدافع أهل القرية حول المرأة لقتلها .. أما أعظم مشاهد الفيلم فقد كان موت مدام هورتنس المومس الضائعة التي استقرت في هذه الجزيرة بعد تجارب كثيرة مرهقة ، ويبدأ هذا المشهد بصراخ النسوة العجائز بوجوههن الكابوسية المرعبة وأصواتهن الشبيهة بأصوات الغربان في لقطات تنذر بالموت وكأنهن آلهته ، وقبل أن تموت مدام هورتنس يتضح تعصب أهل الجزيرة ضدها لأنها كاثوليكية ،

وعندما يهجمون على دارها وينهبون كل ما فيه ، وعندما تموت بالفعل يتركونها بلا دفن وسط حجرة خالية ، وحيدة إلى الأبد تماماً كما كانت طوال حياتها مرتدية ثيابها فى حجرة عارية ، وهى التى عاشت عارية فى الحجرات الفاخرة !!

وقد لعبت موسيقى ميكيليس تيودوراكيس دورها فى خلق الجو العام لكل لقطة من لقطات الفيلم ، وقدم أنطونى كوين أروع أدواره على الإطلاق بفهمه الدقيق المتكامل لشخصية « زوربا » وتعبيره عن روحه المتوهجة أبداً ، الحزينة فى نفس الوقت حزن كل إنسان يعيش مع وعى حاد بمصيره ، كذلك ليلا كيدروفا « مدام هورتنس » و « ألان بيتس » بازيل وباپرين باپاس أو الكترا المجيدة فى دور الأرملة .

◆◆◆

فن رائع فى قبو مظلم

الفيلم يطرق موضوعا سبق معالجته فى عدد من الافلام مثل « الشرق تشرق ثانية » وأنطونيو الجميل » وغيرهما ولكنه بتركيزه على الناحية النفسية يتفوق عليها جميعاً . فهذا التركيز ثم التجاوب بين طبيعة الموضوع وهو مشكلة العجز الجنسى وبين الأسلوب الذى يعالج به ، فكان إضافة جديدة إلى افلام التحاليل النفسى الجيده وما أصعب أن يكون هذا النوع من الأفلام جيداً ! ! .

فالواقع أن هذه الافلام فى تناولها للحالات « الشاذة » تتعرض ، إلى مزلق خطر يندر أن ينجو منه وهو الانغلاق الضيق الصادر عن ذلك الشذوذ بالإضافة إلى الإثارة البهلوانيه التى تفقدها مايمكن أن تتسم به من طابع على طريف ، ولكن فيلمنا هذا والفيلم الذى سبقه لنفس المخرج وهو « الهمسة الصافية » ١٩٦٢ لم يسقطا كعادة هذه الأفلام من الناحية الفنية والفكرية ، رغم أن كليهما يعالج مشكلة من مشاكل الشذوذ الجنسى .

فى بداية الفيلم يختطف « فريدى » طالبة الفنون « ميراندا » ويأخذها إلى منزله حيث يضعها فى قبو مظلم تجد فيه كل مايمكن أن تحتاج إليه ، وتدور الغالبية من الفيلم فى ذلك القبو بين محاولاتها الهرب ومحاولته أن يجعلها تفهم مايريد ، وماذا يريد فريدى ؟ إنه يريد لو تعيش معه كضيفه ، كشقيقته أو كأمه ، ككل شىء له فهو كما قال لها « بينما تبحث عنك إنجلترا لا أحد يبحث عنى » لقد أحبها فى صمت وأدرك لعجزه أنه لن يحصل على حبها إلا باختطافها وبالطبع يفشل وينتهى الفيلم بموتها مريضة أما هو فلم يجد أمامه إلا أن يعاود الدورة ثانية ، حب فاختطاف فقسوة فموت ! وقد استطاع ستانلى مان وجون كوهن اللذان أعدا السيناريو عن رواية لجون فاولز أن يقدما شخصية فريدى بدقة شديدة وأن يضعا

لها إبعادا أكبر من مرضه ، فهذا المرض يجعله يشعر بالإنفصال عن العالم الخارجى وبذلك ما أدركه هاملت عن هذا العالم من تفاهة وابتذال وعقم ، ويركز حياته فى هداية جمع الفراشات التى لها عند فرويد معنى جنسى بحت والتى ربط المخرج بينها وبين الفتاة فى المشهد الذى يعرض عليها فيه فراشاته الميته ،

ومما يتصل بموضوع هذا الفيلم أيضا النهاية التى لم تعاقب البطل من بعد تسببه فى قتل الفتاة ، فقد كانت هذه الفيلم أيضا النهاية التى لم تعاقب البطل من بعد تسببه فى قتل الفتاة ، فقد كانت هذا النهاية محاولة ناجحة للتخلص مما يتسم به الفيلم التحليلى النفسى من بوليسية تهبط به إلى مستوى « الرعب » الهوليودى السخيف ويعتمد وليم دايلر فى إخراجه على الممثلين إعتمادا أساسيا ، مستندا على عبقريته فى تحريكهم وامتصاص قواهم فى التعبير عما يريد ، لقد فعل ذلك فى « كارى » ١٩٥٢ مع لورنس أوليفية وجينفر جونس ، وفى « الهمسة الصاخبة » مع شيرلى ماكلين وأودرى هيبورن ، وفى هذا الفيلم مع تيرنس ستاب سامنثا إيجر وهما من أصل إنجليزى وأن فازا بهذين الدورين فى مهرجان كان الفرنسى ، هذا إلى جانب الحركة الجيدة للكاميرا ولا أدل على ذلك من بقائه فى القبو طوال الفيلم دون أن تشعر ولو بشىء من الملل ودون أى اسفاف من الناحية السينمائيه ويستثنى من ذلك مشهد حضور أحد الجيران أثناء إستحمام ميراندا فقد قطع تسلسل الفيلم من أجل شىء من الإثارة الرخيصة .

ومع ذلك فمنذ البداية يقدم وايلر مشهدا للمتابعة بالسيارة يتفوق فيه على المشهد المماثل فى فيلم « الدوامه » لهتشكوك ، ثم مشهد البطل وهو يرقص فى المطر عقب ضمانه وجود حبيبته بمنزله الذى كان من أروع ماصورت الكاميرا ، إلى جوار الاستخدام البارع لموسيقى موريس جار ومحاولة استغلال اللون فى تشكيل الصورة والتناقض بين ظلام القبو ونور الحديقة الخضراء الحيه .

أما مشهد الماضى المرتد الذى صوره باللون الأزرق منفصلا عن ألوان الفيلم

يحكى فيه كيف حصل فريدى على جائزة يانصيب اشترى بها بيته فقد استخدم من قبل فى فيلم « صباح الخير أيها الحزن ١٩٥٧ » لأوتو برمنجر .

وأخيراً فهذا الفيلم يبقى منه التمثيل الرائع ، انظر إلى حركته المنفعلة بظهره عقب تقبيلها له لأول مرة . تجده يلخص شخصيته فى لحظة ، وأنظر إلى تطلعها للنور قبل موتها تجدها تعبر عن مأساتها كاملة .

أن هذا الفيلم وأفلام الشذوذ عامة الجيد منها وغير الجيد ، لهى دلالة على أن السينما الامريكية فن رائع ولكن فى قبو مظلم ! ؟ .

❖❖❖

الفيلم الهندى وسينما الدول النامية

كلما أتيحت الفرصة لجورج سادول ، ناقد السينما الفرنسى ومؤرخها العالمى المعروف . وقف يعتذر عن عدم اهتمامه السابق بالسينما فى بقية دول العالم غير أوربا وأمريكا . ولم تقف المسألة عند حد الاعتذار بالطبع ، فقد راح يتابع الانتاج السينمائى فى البلاد الآسيوية والافريقية وغيرهما، ويشترك فى مهرجاناتها، ويضيف إلى مؤلفاته فصولا كاملة عن السينما فى هذه الدول ، وبخاصة فى الدول النامية منها . بل لقد انتهى سادول إلى أن المستقبل لها فى الميدان السينمائى كما هو فى الميدان السياسى والحضارى ، بوجه عام .

وليس موقف سادول إلا مثالا على الاهتمام المتزايد بسينما الدول النامية فى كل مكان ، وقد جعل مهرجان موسكو الرابع لها جائزة خاصة وهى الجائزة التى فازت بها الشقيقة العربية الجزائر عن فيلمها « يالها من دنيا صغيرة » الذى تم إخراجه تحت إشراف المخرج الفرنسى جاك شاربى خلال العام الماضى .

فى آسيا توجد أكثر بلاد العالم إنتاجاً للأفلام ، ففى الدرجة الأولى هناك اليابان ، ثم تليها الهند وأهم مراكز صناعة السينما الآسيوية ثلاثة فى ناجاساكى باليابان وهونج كونج بالصين ومدراس بالهند وتعتبر السينما فى هذه المناطق الصناعية الأولى بغير جدال .

أما عن السينما الهندية التى شاهدنا من إنتاجها ستة أفلام روائية فى الأسبوع الماضى ، وذلك فى الأسبوع الناجح الذى أقامته وزارة الثقافة ، فهى من أكثر سينمات الدول النامية مشكلات وقضايا ، هذه المشكلات وتلك القضايا التى هى فى جوهرها صورة من صور السينما فى جميع هذه الدول .

بدأت السينما فى الهند عام ١٩١٣ بداية متواضعة كشكل البدايات ، بل وكحال السينما كلها فى ذلك الحين وظلت مجرد صناعة رابحة حتى الحرب العالمية الثانية عندما أخرج ك عباس « أبناء الأرض » ١٩٤٣ عن المجاعة التى اجتاحت البنغال خلال الحرب ، وأخرج ف . شنكا رام أفلاما واقعية جيدة مثل « بادوزى » ١٩٤١ و « الفتاة المنبوذة » ١٩٥٠ . عندئذ ظهرت بشائر اتجاه جديد من داخل التقاليد العتيدة التى استقرت فى السينما الهندية ، بشائر نظرة إلى الواقع الهندى ترفع الفيلم إلى مستوى العمل الفنى وتخلصه من الصبغة التجارية الرخيصة .

ولكن ما هى هذه التقاليد ؟

أنها تشبه فى جوهرها صورة الفيلم العربى القديمة التى يحاول تكسيرها الآن مع فارق البيئة ، فالشعب الهندى مثلا يحب الرقص أكثر من شعبنا حيث كان ولا يزال مرتبطاً بحياته وديانته ، وهو يرفض العنف والاثارة الجنسية ، أكثر من شعبنا وغير ذلك من الاختلافات :

ولكن الأساس فى الفيلمين واحد ، إلا وهو « الطبخة » الجيدة ، وهى فى الفيلم الهندى تتكون من غناء ورقص ومرح ، وممنوع القبلات ، وممنوع العنف ومن هذه العناصر يطلع علينا الفيلم أو « الشريط المتحرك » إذا شئنا الدقة يتحكم فيه النجم أو النجمة من الانتاج إلى التوزيع ، فلا توجد فى الهند شركات سينمائية وإنما « النجوم » يسيطرون سيطرة كاملة ومطلقة .

ومصدر هذا الشكل المصنوع هو نفس مصدره فى سينما كل الدول النامية وهو رغبة الطبقة الوسطى فى ستر مشكلات الواقع بالتحليق فى أجواء منفصلة عنه ، فتتحول السينما إلى مصنع الأحلام كل شىء فيه على خير ما يرام والعالم بخير ولينم كل فى سلام !

ومع الإنتفاضة التى تمر بها السينما فى جميع أنحاء العالم ، ومع وضوح قسمات المعسكر الثالث ، بدأت السينما فى الدول النامية تقف على قدميها وتتطور .

وقد حدث هذا فى الهند منذ عام ١٩٥٣ عندما ظهرت الأفلام الواقعية جنبا إلى جنب مع الأفلام التجارية التى تجلت فيها صناعة جـديدة وتقدمت هى الأخرى فى إطارها مثل فيلم « آن » الغنائى المشهور ، وظهر فى العام نفسه « فدانان من الأرض » للمخرج الواقعى بيسمال روى » . وظلت السينما الهندية تتطور ببطء شديد حتى وصلت إلى المخرج البنغالى الذى يضعه النقاد فى صف واحد مع انتونيونى وثللينى ورينيه وغيرهم من أعلام السينما الحديثة . أعنى به (ساتيا جيت راى) الذى فازت أفلامه بعدة جوائز عالمية .

وراى مخرج مجهول لدينا تماماً ، فلم يعرض فى بلادنا فيلم واحد ولا حتى فى الأسبوع الذى أقامته وزارة الثقافة رغم أن المفروض أنه أسبوع ثقافى وفرصة وحيدة لمشاهدة شىء من إنتاج ذلك المخرج الذى شهد له كل نقاد السينما الكبار . والأفلام التى عرضت فى هذا الأسبوع هى « سانجام » ، « العـودة » ، « نداء القلب » ، « زهرة كشمير » ، « الحب العظيم » ، « أحلام الفقراء » وكلها أفلام تجارية رديئة الفن عدا التصوير المتقن وتمثيل راج كابور فى « سانجام » وشذرات من هنا وهناك وخاصة فى « أحلام الفقراء » الذى ينزع للواقعية فى بعض مشاهده ، وهذه الأفلام تساعدنا على تصوركم هى مأسوية حياة المخرج الواقعى فى الهند ، تماماً كما لدينا ، فكلنا نعرف مشكلات الهند ، ومع ذلك فى هذه الأفلام مشاهد أناس يلعبون الجولف وآخرين يرقصون التويست غير الحفـلات الساهرة والسيارات ، الفارهه والمتحدثين بكلمات فرنسية ، بل وقد وصل التزييف إلى حد تشويه موسيقى الهند الأصيلة بتوزيعها « أوركستراليا » على الطريقة الغربية كما فى فيلم « الحب العظيم » بينما لا نستطيع أن ننكر جمال موسيقى « سانجام » رغم الرائحة الغربية إذ كان مؤلفها بارعاً فى الاستفادة مما هو ليس هنديا دون أنه يفقد أصالته .

•• وفى النهاية بقيت كلمة نوجهها إلى المسئولين عن ذلك الأسبوع ، فقد كان من المفروض عرض بعض الأفلام التسجيلية ومنها فيلم عن « حياة نهرو » ومع ذلك لم نشاهد فيلماً تسجيلياً واحداً فكيف حدث هذا ؟!

مع ملاحظة أننا كنا سنتمكن من رؤية شيء حقيقي عن الهند فى تلك الأفلام بعيداً عن الأشكال المحبوكة المعهودة المزركشة الخادعة لواقع يغلى على صفحات الجرائد كل يوم !

◆◆◆

عطيل السوفيتي

منذ نشأة السينما فى بداية القرن الحالى وأعمال شكسبير المسرحيه تعرض على شاشتها، المأساه منها والملهاه . ومع تطور الفن السابع تطورت الافلام الشكسبيرية منذ السينما الصامته حتى الناطقة فالحديثه .

فى فترة الصمت كانت مسرحيات شكسبير مجرد « مادة » دراميه قوية ، غنية بالأحداث والانفعالات وعندما نطقت الشاشة صار « شعر » شكسبير هوالداعى الاساسى الى إنتاج هذه الأفلام ، وما أن أصبح النطق أمراً عادياً وليس بدعة من البدع وظهرت الاتجاهات الحديثة بعد الحرب الثانية ، حتى شاهدنا روائع شكسبير « تتجسد فنياً » على شاشات العالم المختلفة .

شاهـــدنا أورسون ويلز فى « ماكبث » ١٩٤٨ و « عطيل » ١٩٥٢ ، وسيرلورنس أوليفيين فى « هاملت » ١٩٤٨ و « وريتشارد الثالث » ١٩٥٥ إلى جانب فيلم العرائس التشيكى « حلم ليلة صيف » ١٩٥٩ لجيرى ترانـكا ، وفيلمى الباليه السوفيتين « روميو وجوليت » لجالينا أولانوفا و « عطيل » لفاختنج قشابكويانى وغير ذلك من الأفلام من كل بلد وعلى كل لون .

ويحسن بنا قبل أن نتناول « عطيل » السوفيتى الدرامى أن نوضح معنى « التجسيد الفنى » الذى سبق الاشاره إليه . فالمسرحية فى السينما كالقصه فى المسرح كشكل إعداد آخر ، هى عمل فنى جديد ، هى بايجاز « خلق فنى » ، إذ أن انتقال عمل ما — لشكسبير مثلا — من الشكل الذى كتبه عليه مبدعه إلى أى شكل آخر يعنى أول مايعنى إنه لم يعد عمل شكسبير ، ثم أنه قد أصبح عمل المعد وذلك سواء تصرف فى الأصل أم لم يتصرف ، فعندئذ — عند عمليه الاعداد — يكون العمل الأصلى بالنسبة للمعد كالمادة الخام تناولها الفنان فى ذلك العمل .

ويعتبر « عطيل » السوفيتي الذي أخرجه سيرجي يوتكيفتش عام ١٩٥٥ نموذج التجسيد الفني ، ولكن المحافظ ، وربما يعود ذلك إلى كلاسيكية المخرج نفسه فهو من الرعيل الأول في السينما السوفيتية (ولد في ١٩٠٤) وإن كان في نفس الوقت من كبار المجددين في العالم كله بأصالة وصدق ودون مغالاة أو شطط .

يقول عطيل في نهاية مأساته « أذكروني على حقيقتي دون زيادة ، ودون نقصان » ، وقد كان هذا ما فعله يوتكيفيتش ، ليس احتراماً للنص الشكسبيري بقدر ماهو تعبيراً عن وجهه نظره في المسرحية وجهة نظر الواقعية الاشتراكية وعطيل السوفيتي ليس إنساناً ساذجاً أو أحمق من فرط عاطفية ورومانتيكية بل هو رجل قوي ؛ نبيل رحيم صادق الطويه سقطته هي فطرته التي يعيش بها في عالم ماتت براءته هي إقباله على الحياة بلا تعقيدات رجل الفكر ، بلا معوقات هاملت المؤسفة ونهايته المفجعة يحوطها إيمان عميق بالانسان وثقة كاملة في حقيقته الناصعة

إننا كما يمكن أن ننظر إلى المسرحيه من خلال « نذالة » ياجو ، يمكن أيضاً أن ننظر إليها من خلال « طهارة » عطيل وحب ديدمونه العميق . هذه هي الرؤية التي تطالعنا من خلال الفيلم السوفيتي الحائز على الجائزة الأولى في مهرجان كان لعام ١٩٥٦ .

ويبدأ الفيلم بمقدمة سريعة لها كل صفات الإيجاز الفني والتعبير السينمائي ، فهذه ديدمونه تشع عيناها بالحب تستعيد « حكايات » عطيل الأسطورية ، وهاهو عطيل على مقدمة سفينته — الكاميرا من أسفل — يقف شامخاً كالأسد ، وهاهي المعارك التي خاضها . ثم إليك هو في السجن ، ثم عاملا في قيادة السفينه كأسير مع العمال ، ويدفع رئيس العمل السوط ليضربه فينظر إليه عطيل بعينين من نار هنا لا يستطيع السوط أن يهبط ، ويجمح البحر ، ويصخب مطوحاً بالسفينه . وأخيراً نجد عطيل متعلقاً بأحد الألواح الخشبيه وقد نجا من الموت .

وبعد هذا التمهيد المركز لجو الفيلم تبدأ الأحداث ، وقد كان استعمال المخرج

الألوان جزء لايتجزأ من أسلوب الاخراج الذى اتبعه من « عطيل » ، فالالوان بالاضافة إلى موسيقى خاتشاروريان إستطاعا أن يخلقا الجو الشرقى المناسب للمكان والزمان ولطبيعة الأحداث والشخصيات .

ولم يتبع يوتيكيفيتش منحى سينمائياً خالصاً فى إخراج « عطيل » ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يكن مسرحياً على الاطلاق . لقد إستفاد من المسرح مايدعم به أسلوبه السينمائى ، فأعتمد على التمثيل ، وعلى الحركة التمثيليه إعتماداً كبيراً . تأمل الحركة عند عطيل تجدها « شجاعة » فى النصف الأول « ضائعة » فى النصف الثانى وتراها عند ياجو « ثعلبية دائريه » وعند ديدمونة « هادئه وبسيطه » وعند رودريجو « غبيه متثاقلة » وعند كاسيو « رشيقة شابة » وهكذا شكلت الحركة مع الملابس والماكياج والسمات العامة للمثلين العنصر الجوهرى فى أسلوب الاخراج .

وإلى جانب الأداء التمثيلى لعبت الصورة الدور الثانى بمهارة فائقة ، وذلك بجمعها بين التعبير الموضوعى والتشكيل الجماعى . فصوره ياجو فى الماء المستقر بقاع النافورة غير صورة عطيل ، وصورة عطيل والتناقض بين عطيل وديدمونه يتضح أكثر ما يتضح عندما كان يتلوى هو بالسيف فى قاع السفينة ، بينما تغنى هى فى قارب ينساب فى الماء والسماء رحبة من فوقها .

وبالفيلم مشاهد كامله تبلغ درجة عاليه من الاتفاق مثل مشهد الشباك على الشاطىء وهى تحيط بعطيل أثناء حديث ياجو الأول عن الخيانة المزعومة لديدمونه ومشهد إنهيار عطيل الذى دار بينه وبين ياجو على الشاطىء و « هلب » ضخم منغرس فى الرمال والبحر يثور من حولهما ويضطرم كذلك هناك مثال رائع على الاستخدام الجيد للصورة ألا وهو السحب الملبده فى السماء والتى تزداد غيوماً كلما تقدمت الأحداث نحو الذروه التى بدأت عندما وصل المنديل الى يد ياجو .

أما مشهد القتل فهو من أعظم المشاهد السينمائية تعبيراً وتنفيذاً ، فعندما تستسلم ديدمونه لعطيل قائلة « ليرحمنى الله » ويتم عطيل عبارتها « آمين » ، هنا

تدخل الموسيقى بتوقيت دقيق ومحكم ، ونرى يداه فى مؤخره الصورة وديدمونة فى منتصفها مخنوقة قبل الخنق . ثم بالعكس يداه فى مقدمة الصورة وعيناه فى منتصفها تشح بآلاف المشاعر المتضاربة .

ويدخل عطيل إلى الفراش وتنسحب الكاميرا على تقاليد المسرح الاغريقى لتنقل ست لقطات متتابعة شمعه تنطفىء . أشجار فى عاصفة، ستاره داخلية تلحق بها هذه العاصفة . عطيل يخرج من الفراش بظهره . اميلى زوجة ياجو تدق الباب ثم عطيل وقد أبيض شعره من هول المأساة ، وهى خاتمة تعبيريه ممتازة لهذا المشهد العظيم .

ولا يلبث بائسنا أن يعلم بالحقيقة ، فيسقط على عينيه ضوء أبيض مركز يعقبه الانهيار المطبق . . ذلك الذى كان عطيلا . كما قال ، وينتحر على جثتها ، وتتعانق السماء مع الأرض والسفينة تتحرك حاملة عطيل وديدمونه وياجو معلقاً فى صارى السفينة يتعذب بمرأى نتيجة فعله ، ثم تنقشع الغيوم فى السماء .

وقد أعترض بعض النقاد على هذه النهاية قائلين إنها كان يجب أن تتوقف عند إنتحار عطيل . ولكن الواضح أن المخرج لديه ما يقوله بالنهاية التى وضعها بينى ليس لدى هؤلاء النقاد مايقولون ، فالنهاية هكذا تحمل المعنى الذى ذكرناه من اننا يمكن أن ننظر إلى مأساة شكسبير من خلال نقاء عطيل [وصفاءه وخاصة أنها تحمل من ياجو إنساناً يتعذب فى النهاية على ماجنى وتفتح الطريق للمستقبل وللايمان بأخلاق عطيل وعدم رفضها رغم ماحدث له .

وقد سبق أن قلنا أن التمثيل هو الوسيلة الاساسية للمخرج فى هذا الفيلم ، ولا غرو فقد كان معه سيرجى بوندارتشوك فى دور عطيل واندريه بوبون فى دور ياجو . تليهما إيرينا سكوتيزيفا — زوجة بوندارتشوك — فى دور ديدمونة

إن بوندارتشوك فى عطيل يقوم بدور لا يتكرر ، فبعينيه ويديه وحركة

جسده ، بتعبيره وانفعالاته وصوته بكل خلجة فى روحه عاش شخصية عطيل أنظر إليه وهو يحكى للدوق كيف تم الحب بينه وبين ديدمونه أو وهو محنى الظهر غير قادر على القيام بعد أن أهان ديدمونه فى الميناء . أو أو . كان كل لحظة يقول بأعلى صوت أنا عطيل شكسبير فى صورة خالده .

أما بوبوف فهو خبير فى ياجو ، مثله من قبل فى فيلم أخرجه والده المخرج المسرحى الشهير بوبوف ، وأداه بكل صفاته الردئية والحسنة ، إداه كانسان وليس كنمط مجمد الفكرة بجرده ؛ وخير ما أتمم به حديثنا عن عطيل السوفيتى قول الناقد المؤرخ جورج سادول عنه « إن فيلم ادرش ويلز يبدو إلى جانبه بمجموعة ألعاب بهلوانية » !

◆◆◆

حول السينما السوفيتية

◆ فى الاتحاد السوفيتى ٤٠ ستديو ، منها ١٩ ستديو روائى والباقى لانتاج الأفلام القصيرة والتسجيلية .

◆ يبلغ عدد دور العرض ١٢٩ ألف دار وقد وصل عدد المشاهدين فى عام ١٩٦٥ إلى ١٢ مليون مشاهد وهو رقم قياسى عالمى .

◆ متوسط إنتاج الأفلام السوفييتية الطويلة ١٢٥ فيلم فى السنة ، أما متوسط إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة فيصل إلى ٧٠٠ فيلم .

◆ وكل ستديو فى الاتحاد السوفيتى وحدة إنتاج قائمة بذاتها وتقوم سوف اكسبورت فيلم بمهمة التوزيع العالمى .

◆ وإلى جانب مهرجان موسكو العالمى هناك معهد السينما الذى يعتبر من أهم معاهد السينما فى العالم وعدد لايحصى من النوادى والجمعيات السينمائية .

◆ وفى مؤتمر اتحاد السينمائيين الذى عقد فى نوفمبر ١٩٦٥ تبين أن عدد المخرجين ٨٨٧ والمصورين ٧٥٠ والممثلين ٥٠٠ والكتاب ٣٩٦

هاملت السوفيتي

قلنا أن انتقال العمل الفنى من شكل إلى آخر ، أو ما يسمى بالإعداد هو بدوره خلق فنى سواء كان التغيير قليلا أم كثيراً عن العمل الأصلى . وإذا كان يوتيكيفيتش قد التزم بالنص الأصلى فى « عطيل » فهذه مسألة أرادها هو ولم يفرضها عليه هذا النص . أما فى « هاملت » فقد فرض المخرج وجهة نظره ، وهى وجهة نظر الواقعية الاشتراكية أيضا بأسلوب اعترف به النقاد الانجليز قبل أى نقاد فى العالم .

قال سيسيل ويلسون — الديلى ميل ، إن فيلم هاملت يثبت شخصية الاتحاد السوفيتى الفنية المتكاملة ، « وقال جيمس كنيدى » — الجارديان — « لم أرى على المسرح البريطانى أو حتى فى فيلم أوليفيه العظيم ممثلين أدوا أدوارهم كما أدى ممثلوا هذا الفيلم » ، ووصفه ديليس بول « الصنداى تايمز بانه « هائل » وعن ممثل دور هاملت قال دافيد روبنسون — فاينتشيال تايمز — هو واحد من أعظم من مثل دور هاملت فى عصرنا » .

وقد فاز الفيلم بجائزة مهرجان فينسيا ١٩٦٤ وبالميدالية الذهبية لمهرجان فيسبادن للأفلام الشكسبيرية ١٩٦٤ ، وبجائزة لينين للممثل والمخرج لعام ١٩٦٥ وكان الاعجاب به فى كل مكان حيثما عرض .

وجريجورى كوزنتسيف مخرج « هاملت » السوفيتى من طليعة السينما السوفيتية الحديثة ، بدأ حياته مخرجا مسرحياً ثم تحول إلى السينما فأخرج مع زميله ليونيد تراوبرج إحدى عشر فيلماً قصيراً وطويلا أولها مغامرات أكتوبرين ، ١٩٢٤ وآخرها « حادثة مكتب التلغراف » ١٩٤١ ، وفى ١٩٤٧ أخرج وحده لأول مرة فيلماً قصيراً « بيرجوف » ثم آخر فى ١٩٥٧ « بلينسكى » ، وكان فيلمه

الروائى الأول « دون كيشوت » ١٩٥٧ ، ثم « هاملت ١٩٦٣ لجاء هذا الأخير ثمرة خبرة عملية طويلة ، وخبرة خاص بها ملت إذ أخرج المسرحية على المسرح وكتب عن شكسبير كتابا كاملا بعنوان « شكسبير معاصرنا وانبرت فيه إمكانية مسرحيات شكسبير على الامتداد دخل الزمن .

وإذا كانت الألوان قد ناسبت « عطيل » فهكذا الأبيض والأسود بالنسبة لهاملت وإذا كانت موسيقى فاتشادورزيان هى التعبير الأمثل عن البندقة فوسيقى ديمترى شوستاكوفتش هى كذلك ولكن عن الدنمرك وعن هاملت والمشقات الهاملتية الشهيرة .

بل ولقد كان اتساع الشاشة فى هاملت ، وهو مالم يكن فى عطيل له وظيفته القيمة والفكرية أيضاً فهذا الاتساع لعبت دوراً فى الصور التى أراد بها المخرج أن يعبر عن رؤيته الجديدة لهاملت ، وهكذا نرى أنه فى كل عمله فنى أصيل نجد تلك الدقة وذلك الحساب الدقيق لكل شىء .

من هو هاملت السوفيتى ؟

إنه البحر ، والصخر والحركة والتكرار ، الوضوح والأسرار ، القوة والاستسلام ، الجمع المطلق للمناقضات اللانهائية ، هذه هى الصورة الأولى ، والوحدة الأساسية تصور « هاملت » السوفيتى بلى والصوت المستمر وراءها أيضا .

البحر والصخر والنار ، الأبيض والأسود فى عناق ملغز ، وتدق الدقات الراسخة للزمن نظامها عتيد رهيب ، وصداها التاريخى يتردد فى أرجاء الكون ، ومع انتكاس الأعلام السوداء تنبعث أنغام شوستاكوفيتش ويندفع الممثل الكبير إينوكينتى سموكتونوفسكى محطما أسطورة « هاملت » الغامضة مجسداً رؤية كوزنتيف ذلك الذى استطاع تمصير شخصيتين عاشتا منذ خلقهما فى خضم الاضطراب ، والفوضى دون كيشوت ثم هاملت .

وهاملت كوزنتسيف رجل ذكى شديد الحساسية يعيش فى عالم يتخلف من وراءه فكراً وشعوراً فلا يفهمه ذلك العالم ، لقد قالها بولونيوس ثم قالها الملك ثم لايرتس ، ولكن هذه ليست أزمة هاملت الحقيقية . فلم يكن يبحث عن من يفهمه ، إن أزمته هى مجرد وجوده وسط هذا العالم ، وهى الأزمة التى تجعله كما قال « يزحف بين السماء والأرض » .

هاملت السوفيتى لم « يتردد » مطلقاً فى محاربة الشر ، ولا أقول فى الانتقام لوالده ، إنه مثل دون كيشوت وإن اتخذ منها شكلا متبايناً ، فهاملت يفكر أما دون كيشوت فينفعل . ولكن كلاهما يحارب الشر ، وكلاهما يتغزل فى الإنسان « ملاك عند ما يعمل ونصف إله عندما يفكر » بتعبير هاملت الرائع .

وعذاب هاملت كعذاب دون كيشوت أيضاً ، إنه يعوى من الألم عندما يخبره الشبح كيف قتل الأخ أخاه ليستولى على زوجته وعرشه ، ويسد أذنيه بأصابعه فزعاً من سوء الجريمة عند مايتصور تمثيل الممثلين لها ، وهو يصرخ فى وجه أمه واضعاً أمامها مرآة تكشف عن داخلها ، وهو يدور كالفراشة التائهة حول حبيبته أوفيليا معبراً عن شقاءه العظيم ، أما ضحكاته ، أما ضحكات هاملت وهو يسحب جثة بولنيوس الذى قتله خطأ ، فهى ضحكات تكتم حزناً يدمر ضحكات متحشرجة مبللة بالدموع ؛ ينطبع عليها وصف فونتير لايستوفانس ، كان يضحك كى لا ينتحر !

إن هاملت البحر والصخر والنار ، لهو شبق إلى طائر يكونه ، طائر يسبح فى السماء وينطلق ، هذا ماتراه بين السحب الملبدة عقب عودته إلى بلده فى ثياب رثة بعد فشل مؤامرة عمه لقتله وما أن يحتوى هاملت بين يديه جمجمة يوريوك مهرج القصر الذى تضاحك معه صبياً حتى تنساب كلمات شكسبير وتتجسم رؤياه كما حلم بها أن تنساب وتصل إلى الانسانية !

وتموت أوفيليا الساحرة تموت بعد أن ارتفع صوتها العذب يغنى للحب

والحزن والموت ، قتل حبيبها هاملت والدها بولونيوس ، وجاء شقيقها لايرتس لينتقم لوالده ، ويسرى السم فى أحشاء الفساد .

يسمم الملك سيف لايرتس وكأس هاملت ، هنا حان وقت المذبحة الشكسبيرية الرهيبة ، فلا يرتس يصيبه هاملت ، وهذا يصيبه بدوره ، والملكة تشرب من الكأس المسموم ، ويبدأ الجميع فى التساقط ، أما هاملت فيطعن عمه القاتل بقوة ، وبينما يموتون ويهوون فى الداخل ، يسرع هاملت شامخ الرأس إلى النـــور ، وهناك يضع رأسه على الصخر ، ويتوه بعينيه فى البحر ، وينطفىء هاملت لتنطفىء شعلة الانسانية ، وتنقشع السحب عن بياض يبهر الروح وتدق الدقات الزمنية وينتهى الفيلم السوفيتى .

ويصل كوزنتسييف فى تعبيره عن هذه الرؤية لهاملت إلى مستوى الكتابة بالصور وهو أعلى مستوى وصل إليه الفن السينمائى وبخاصة فى حالة تناول المادة الخام من عمل أصلى .

وكما عبر لورنس أوليفيه فى فيلمه عن التفسير الفرويدى بتركيز الكاميرا على فراش الأم ، عبر كوزنتسييف عن تفسير الواقعية الاشتراكية بالربط بين الشعب والأمير فى البداية وفى النهاية وبتحركات كثيرة خلال الفيلم مثل علاقته بالفرقة التمثيلية وغيرها ، وبينما جعل اوليفيه الخنجر يسقط من يد هاملت تحت سيطرة التأمل فى نشيد «الوجود أم العدم» . نجد كوزنتسيف وقد رفض أساساً وجود هذا الخنجر أو سواه إشارة إلى الرغبة فى الانتحار .

كذلك تختلف النظارة إلى العم القاتل بين هـــذين الفيلمين فهى فى الفيلم الانجليزى نمطاً للشر ، بينما نجده فى السوفيتى إنساناً أولا ثم شريراً بعد ذلك ، تعبر عن هذا مشاهد رفضه لنفسه أمام المرآة فى مشهد الصلاة ثم عندما غطى المرآة بالشراب الذى قذفه عليها .

وكما حصل ميشيل كاكويانس على معادل بصرى للصور الشعرية عند يوربيديس فى « الكترا » ، كذلك فعل كوزنتسييف فى هاملت . فبدلا من أن تحكى أوفيليا لأبيها ما حدث لهاملت بعد رؤية الشبح ، تحول ذلك إلى مشهد طويل يعبر عن ضياع هاملت . وبدلا من أن تحكى الملكة كيف غرقت أوليفيا يصور كوزنتسيف صورتها فى الماء فى لوحة تأثيرية شاعرية بلغ فيها التشكيل الجمالى فى الحركة والضوء درجة عالية من الاتقان ورهافة الحس بالصورة السينمائية .

أما بالنسبة لأوفيليا فقد ركز كوزنتسييف على حريتها الضائعة فى سجن التقاليد بجعل حركتها كالعروسة الخشبية على أنغام مربية عجوز قاحله ، ثم صورتها فى الاطار الحديدى لملابس الحداد التى كانت من أروع صور الفيلم إطلاقا .

وهكذا طوال الفيلم ، تركيز سينمائى ، وإيقاع مأسوى ، وتنقلات مدروسة واستغلال لامكانية الصوت بفن يجعلنا نضحك من بيانات شابلن وكارنيه القديمة على التمسك بالسينما الصامتة ، فأناشيد هاملت تارة يصحبها الصوت وتارة يلقيها هاملت بنفسه . وترتبط الأولى بتأملاته النظرية والثانية برغباته العملية المباشرة .

ومشهد الشبح من أكثر المشاهد دلالة على مبدأ الكتابة بالصور الذى أشرنا إليه ، وهو من ناحية أخرى يدل على التفسير الواقعى ، فوجود الشبح يفسد هذا التفسير فى جوهره ، ولكن كوزنتسييف استطاع التخلص من ذلك التعقيد بمنحه سمة واقعية إذ يتجسم بعينيه البشريتين فى إحدى اللقطات الأخيرة بالمشهد .

وهكذا يصل فيلم هاملت السوفيتى إلى مستوى النموذج الكامل فى مجال الاعداد وفى مجال الفن السينمائى بعامة .

بقيت كلمة عن هذه الموسيقى التى تتطاول على شعر شكسبير وتنازعه العبقرية والتفرد فتجربة شوستاكوفتش فى هاملت من أكبر تجارب التلاحم الوظيفى

بين الفيلم والموسيقى ، ونجاحها الحقيقى مستمد من أنها إلى جانب ذلك لم تشغلنا عن الصورة بل ساعدتها وتلاشت فيها تماماً . فمع أوفيليا هارب ذو رنين ومع أناشيد هاملت ميلودى حزين الكلارانيت ومع الشبح دقات نحاسية وطبول عنيفة ثم ذلك اللحن الجنائزى القوى فى البداية والذى يعود فى النهاية مع علو وتنوع وانطلاق .

لقد كان هاملت السوفيتى أروع تحية قدمها الاتحاد السوفيتى إلى شكسبير فى عيده الأربعمائة .

الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى

فلمنتاج

تقدم بمزيد من الفخر

أعظم إنتاج سينمائى فى تاريخ السينما العربية

ثورة اليمن

بالألوان



حفر حبيب بمصر

بطولة

ماجدة

حسن يوسف

عماد حمدى

صلاح قابيل



وقام بدور الإمام : صلاح منصور

قصة : صالح مرسى

سيناريو وحوار : على الزرقانى وعلى عيسى

مدير التصوير : عبد الحليم نصر

إخراج عاطف سالم

الشركة العامة للانتاج السينمائى العربى

فلمنتاج

تقدم قصة حياة الفنان الذى غنّى للشعب فغنّى الشعب معه

سيد درويش

بطولة : هند رستم ☆ كرم مطاوع



بالاشتراك مع :

فتوح نشاطى

أمين الهنيدى

زيزى مصطفى

فتحية شاهين

عادل إمام

أدى الأغانى : اسماعيل شبانة

الموسيقى التصويرية : عبد الحليم نويرة

سيناريو وحوار : محمد مصطفى سامى وسامى داود

مدير التصوير : على حسن

المنتج : محمد رجائى

إخراج

احمد بدرخان

٢١ مارس بسينما **ميامي** «سليمان باشا» **و كابيتول** «عماد الدين»

شركة القاهرة للسينما تقدم

أروع لقاء في تاريخ السينما بين نجوم القمة !



احمد مظهر

سعاد حسني

احمد رمزي

عقيلة راتب

حسين رياض

شمس البارودي

وعملاق القصة العربية..

توفيق الحكيم

في

ليلة الزفاف



إخراج:
بركات

تصوير
كمال كريم

المنتج:
سامي سوكه

سيناريو وحوار:
يوسف عيسى

توزيع الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام السينمائية فرع دولار

ومن ٢٨ مارس بسينما بالاس بمصر الجديدة وراديو بالإسكندرية


شركة فوكس للقرن العشرين
20th CENTURY FOX
أكبر شركات الإنتاج العالمية
تقدم بكل فخر بعض روائعها الجديدة لهذا الموسم
العذاب والمتعة
٧٠ مم بالالوان
شارلتون هستون • ركس هاريسون
حب وحنان
٧٠ مم بالالوان
جولى اندروز • كريستوفر بلومر
الصرصار
سكوب
ايرما ديميك • شارل أزنافور
المغامرة المثيرة
سكوب الوان
جيمس ستيوارت • بيتر فينش
مجرمو القطار
سكوب
سيمون سينوريه • ايف مونتان
قريبا
فى دارى
كايرو
أمير

فهرست

مطبعة الجريدة التجارية

٤٤ شارع الشيخ ريحان بعابدين

تليفون ٢٨٢٤٣

